REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band.

BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1904

Ausstellungen.

Mitteilungen über neue Forschungen.

An die Abonnenten.

Aus verschiedenen Gründen, über die er am Schluß der vorjährigen Bibliographie Rechenschaft gibt, sieht sich Herr Dr. Laban genötigt, von der Bearbeitung der Repertoriumsbibliographie, die er durch sechzehn Jahre besorgt hat, zurückzutreten. Der Verleger und die Redaktion hätten selbstverständlich nicht gezögert, für diese schwierige, so viel Selbstverleugnung erfordernde Aufgabe nach einer neuen Kraft zu suchen, wäre nicht mittlerweile der erste Band der Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Arthur L. Jellinek erschienen. Die Frage drängte sich nun auf, ob es sich lohne, diese überaus mühevolle Arbeit an zwei Stellen zu leisten. Denn wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, daß die Bibliographie des Repertoriums das beschränktere Gebiet bisher erschöpfender behandelt hat, als es das weitergespannte große Unternehmen tut, so liegt doch kein Grund vor, warum dieses letztere nicht eine gleich umfassende Behandlungsweise eintreten lassen könnte. Mit dem Verleger und dem Herausgeber der Internationalen Bibliographie geführte Unterhandlungen haben uns die Überzeugung verschafft, daß in der Tat dieses Ziel angestrebt werden soll. In dankenswerter Weise wurde die formelle Versicherung gegeben, das Gebiet nach dem von der Bibliographie des Repertoriums gegebenen Beispiel auszubauen. Die Hoffnung ist somit berechtigt, daß trotz des Eingehens der Repertoriumsbibliographie die Möglichkeit bestehen bleibt, einen raschen und sicheren Überblick über die kunstwissenschaftlichen (die europäische Kunst der christlichen Epoche betreffenden) Erscheinungen zu gewinnen.

Für die Abonnenten des Repertoriums soll der Ausfall der Bibliographie gedeckt werden durch eine Erweiterung des Textes um etwa 6 Bogen. Es wird in Zukunft also jedes Heft durchschnittlich 6 statt wie bisher 5 Bogen umfassen. Gleichzeitig beabsichtigt die Redaktion der literarischen Berichterstattung eine erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen. Neben die wie bisher weiterbestehenden ausführlichen Besprechungen der größeren Publikationen soll eine mehr referierende als kritisierende Zusammenfassung aller bedeutenden Veröffentlichungen auf den wichtigsten Forschungsgebieten treten. Zahlreiche Fachgenossen haben sich bereit erklärt, ihre Vertrautheit mit der Literatur eines Spezialgebietes derart der Allgemeinheit zunutze kommen zu lassen. Es dürfte damit der trocknen bibliographischen Aufzählung eine inhaltsreiche Ergänzung geschaffen werden.

Berlin, im März 1904.

Die Redaktion.
Der Verleger.

Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts.

Von **Wilhelm Vöge.**

Die »schwebende« Studie Francks[1]) über die Beziehungen der Straßburger Skulpturen (Querhaus) zu Chartres ist erschienen. Ich habe schon ausgesprochen (in dieser Zeitschr. 1901, 197ff.), daß ich an diese Zusammenhänge glaube und begrüße das Buch mit aufrichtiger Freude als einen wertvollen Beitrag. Franck faßt die Sache anders an, als üblich; er beginnt mit den Bewegungsmotiven, kommt später erst auf die Formensprache, der er überhaupt kein zusammenfassendes Kapitel einräumt. Die Kompositionen (in Straßburg und Chartres) zu vergleichen, wird dem Leser an der Hand der Abbildungen mehr selbständig überlassen, eine genaue Datierung — was kärglich erscheinen mag, nach langem Wartenlassen — überhaupt erst in einer späteren Arbeit in Aussicht gestellt, welche den Straßburger Bau behandeln soll. Alles das ist im Grunde zu loben. Es wäre mißlich, wenn solche Arbeiten stets nach einem Schema ausfielen. Offenbar ist es Franck auf etwas Persönliches, auf eine literarische Leistung angekommen. Als eine solche würde man die Schrift — bei dem Interesse des Stoffes und einer z. T. feinfühligen Verarbeitung — auch bezeichnen dürfen, wenn nicht neben vielem Hübschen — zu vgl. z. B. die Glossen zur Gewandung — allerhand Ärgerliches stände, stilistisch und inhaltlich.

Originell wie die Form ist vielfach der Beweis für den Zusammenhang. Glücklich scheint mir, was über die Entwicklung der Statuensockel (S. 93ff.) gesagt wird. Allerdings bieten sie nur einen ungefähren Anhalt für die Abfolge der Figuren (was Franck auch selbst sagt S. 101), wie

[1]) Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst von Dr. Karl Franck-Oberaspach. Mit 12 Taf. und 21 Abb. i. Text. Düsseldorf (Schwann) 1903, 8°, 115 S.

über den Zeitpunkt der Abzweigung nach Straßburg. Und wenn bei der Ecclesia und Synagoge (bereits) eine Fuge Statue und Sockel scheidet, so hat das bei dem Maßstab der Figuren weiter nichts Auffallendes. Die Frage ist, ob bei den Aposteln diese Trennung vorgenommen war. Wie's am Engelpfeiler ist, wird nicht recht deutlich. — Auch für Francks Auffassung geht der Straßburger besonders nach der Seite des Ausdrucks »weit hinaus über den Boden der Chartreser Schule« (S. 103). Der »Modestia-Meister« (Chartres) erreicht nicht entfernt die Dramatik der »Altercatio« oder selbst der Straßburger Evangelisten (S. 84). Doch der Versuchung, die Modestia als ein »Jugendwerk« des Straßburgers aufzufassen, hat Franck nicht ganz widerstanden (S. 102 oben, dazu S. 85, wo »der Lehrer« des Straßburgers für Ste. Modeste mit in Frage ist). Ich glaube weder hier, noch bei den »ritterlichen Märtyrern« der Südhalle (S. 102 f.) an einen so engen Zusammenhang; bei ihnen spricht besonders die Posierung dagegen. Daß sich das Gepreßte der Komposition des Todes Mariä aus dem Halbrund noch nicht erklärt (S. 55 f.), sagte ich früher schon; nach Franck wäre der ganze plastische Schmuck der schon vorhandenen Straßburger Fassade vorgelegt; wie merkwürdig aber, daß auch das Bogenfeld in St. Thomas rundbogig geschlossen ist!

Die Elemente des angeblichen Vorhallen-Reliefstils — von »tiefem Schatten« ist bei den Laoner Portiken gar keine Rede! — liegen doch gerade in der byzantinischen — Tradition, die, wie ich aussprach, für diesen ganzen Kunststrom gewiß als Ausgangspunkt in Frage ist; es zeigen das z. B. wieder ganz auffallend die Gewandmotive der mit Laon zusammengehenden Tympanafragmente in Braisne. Franck aber ruft angesichts des Straßburger Reliefstils:[2]) Wie weit ist er von den überkommenen antiken Vorbildern entfernt! Nun vergleiche man das von mir in diesen Zusammenhang gezogene byzantinische Elfenbein mit dem Tod der Maria in München. Die Madonna vorn ist hier nur in halber Erhebung gegeben, der Kopf des Christus dahinter tritt frei plastisch vor, wie das Seelchen in seinen Händen. Die stark vom Grund gelösten Engel oben wollen das Seelchen aufnehmen, d. h. sie schweben, obwohl am stärksten herausgebracht, nicht über, sondern hinter dem Bett. Solch starke Plastik der im oberen Teil der Bildfläche gegebenen (schwebenden, thronenden) Figuren ist auch sonst byzantinischen Elfenbeinen geläufig. — Kühn, wie Franck seine Entdeckung des — Vorhallenstils als Sonde an die Reimser Sachen legt: »Daß die Lunetten der Reimser Kathedrale (Westfassade) heute unmittelbar unter Himmelslicht an den Strebepfeilern (ganz r. u. l.)

[2]) Das Vorgeneigte der Köpfe bei Einzelfiguren, wie denen am Engelpfeiler mag der Reliefbehandlung verglichen werden.

einst beschattet waren, würde man an ihrem Stil erkennen, wenn es sonst keine Anhaltspunkte dafür gäbe, daß sie ihrem ursprünglichen Ort entrissen sind« (vgl. S. 109). Wirklich?

Doch zu einigen weiter ausgreifenden Partien. Was in den ersten Kapiteln von Haltung und Bewegung gesagt wird, läuft darauf hinaus, daß gerade in Chartres und Straßburg Figuren (und Gruppen solcher) sich finden, die bei noch starrer, säulenstarrer Stellung der Beine mit dem Oberkörper sich auffallend lebhaft zu einander drehen; besonders ist das Herumwenden der Köpfe (ins Profil) charakteristisch. Es stehen daneben nun andere Schulen, die anders posieren; so erweitert sich die Darstellung zu einer Studie über die gotische Posierung im allgemeinen, besonders den Schwung und seine Vorgeschichte. Hier ist vieles einzuwenden. Die Nebensorge, jene Beziehung von Chartres und Sraßburg so eng wie möglich erscheinen zu lassen, benimmt Franck den Blick. In Chartres selbst ist ja neben dem gespannteren Stehen der Ansatz zu dem gelassenen — ein schüchterner, dennoch deutlicher Versuch zur stärkeren Beugung des einen Knies (vor dem anderen) gegeben, nämlich da, wo der Statue mehr Spielraum zur Entfaltung blieb; an einem »Architekturort« also, der mit dem in Straßburg (Ecclesia und Synagoge) am ehesten zu vergleichen wäre. Zu verweisen ist auf den einen der (eben genannten) schildhaltenden Märtyrer und zwar den rechts (l. Portal der Südhalle). Ferner ist das lebhafte Sich-ins-Profil-Wenden ja garnicht wichtig für die Ausbildung des Schwunges.3) Die schwungvollen Figuren späterer Zeit sind zumeist Facefiguren. Eine unentbehrliche Vorstufe aber war die Entdeckung oder Aufnahme des Spielbeins, die Erlösung aus der Starre zu lebendigerem Rhythmus. Reims hat, scheint's, die entscheidende Rolle gespielt (zu vergl. »Museum«, 8. Jahrgang, S. 67 f.). Hier, wo mehr als anderswo in Frankreich die Plastik ihrer Würde sich bewußt geworden ist, sind die Probleme der Stellung und Haltung mit größerem Ernst erfaßt. Das schreitende Stehen — nun wards Wandeln. Was in der Chartreser Elisabeth nur im fließenden Zuge der Falten vorhanden ist, die schwungvolle Bewegung vom Fuß zur Hüfte, es faßt die Gestalt. Ob der Kopf etwas mehr face zeigt, ist dabei Nebensache, das — ja, das ist höchstens für den Zusammenhang von Chartres und Straßburg wichtig; auf die kühn gegebene Durchbiegung des ganzen mächtigen Leibes, seine Drehung um die eigene Achse, auf den schwungvollen Rhythmus seiner Bewegung kommt's an! Wie aber äußert sich Franck über Reims? Im Gegensatz zu Paris, heißt es S. 29 »hielt das Reimser Standsystem an verknöcherten antiken Traditionen fest.« Nun, ein ärger Mißverstehen

3) vgl. Franck selbst S. 83 unten.

ist allerdings nicht denkbar. Ist denn nicht gerade in dieser Maria (nebst Verwandten) »die Körperlast schon beinahe vollkommen auf den vorgestellten Fuß übertragen«, die »entsprechende Hüfte« gleichzeitig »ausgebaucht«, und kann man diese ihre eigensten Charakteristica gegen sie ausspielen und als »elegantes Pariser System« ihr vorhalten, ja dafür die jüngeren Skulpturen vom Pariser Nordtransept und die Grabstatuen von Saint-Denis als Beispiel bringen? — Über das Datum der Reimser Visitatiogruppe sind zwar von berufenster französischer Seite neuerdings wieder abweichende Meinungen geäußert, daß sie aber zu den früheren Sachen in Reims gehört, beweist außer ihrem Faltenstil und vielem anderen der Umstand, daß ihre nächsten Verwandten sich an den überhaupt ältesten Teilen der Reimser Kathedrale finden. Es ist mir während eines vielmonatigen Studiums der Reimser Stulpturen, glaube ich, gelungen, das, was in die unmittelbare Nähe des Visitatiomeisters gehört, aus der Gesamtmasse herauszuschälen. Zu den ihm ganz nahestehenden Statuen sind aber eine Reihe der großen Engel an den Chorkapellen zu rechnen. Die Köpfe lassen aus der Nähe an der Verwandtschaft mit dem der Maria keinen Zweifel, um so weniger, als sich eine der Königsstatuen als Mittelglied erweist: die rechts der Synagoge, oben am Südtransept. Daß die Maria und Elisabeth zu den älteren Sachen am Westportale gehören, geht aber auch aus den hier erhaltenen Signaturen hervor, worüber ein ganzer Aufsatz zu schreiben wäre.

Es ist bei der mangelhaften Erhaltung gerade der Statuen schwierig, heut noch die Wichtigkeit des einen Zentrums vor dem andern und die von ihm ausgegangenen Neuerungen auszuspüren. Aber zu erkennen ist noch, daß gerade in Paris in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts das starre, gleichmäßige Stehen mit beiden Beinen für die Statue — im Relief hatten sich immer freiere Posen erhalten — die Regel war. Denn alles, was in den Bereich dieser Schule gehört, die dem Pariser Marienportal nahe Madonna im Cluny-Museum, die neuerdings für den Louvre erworbene Statue der Ste-Geneviève, die sechs Standbilder an Saint-Germain-l'Auxerrois, die Statuen in Longpont (Seine-et-Oise) und z. B. die stehenden Gestalten an den Laibungen der Pariser Westfassade zeigen die starr architektonisierte Pose. Noch bedeutsamer, wenn sie fast ohne Ausnahme in Amiens herrscht, das der Hauptgruppe seiner Skulpturen nach sicher auf Paris zurückzuführen ist.

In dieser ganzen Gruppe nun ist neben der Starrheit der Pose die Starrheit, der eckige Bruch der Falten sehr beliebt, wenn auch weder in Paris noch Amiens ausschließlich herrschend, denn überall sind Nebenströme und auch fremde Einflüsse, in Paris, in Amiens und sehr stark auch in Chartres (vgl. unten). Es ist aber deutlich zu sehen, daß

jener starrere, schwerere Gewandstil, die mit ihm gegebene stärkere Überdeckung der Körperformen mit jener starreren Posierung zusammenhängt, wie überall Pose und Falte im Mittelalter.

Daher ist es sehr möglich (vgl. schon »Museum« a. a. O.), daß sich die schwungvolle Pose auch zuerst im (vorzugsweisen) Bereich der schwungvollen, fließenden Gewandbehandlung, d. h. aber auf der Linie Chartres-Reims (frühere Sachen) ausgebildet hat. Die Falte präludiert also (Chartres), bis die Gestalt — gleichsam die Singstimme — einfällt (Reims).

Dies Präludieren der Falten in Chartres ist besonders merkwürdig auch bei dem Salomo (r. Portal der Nordhalle), wo schon eine Art von déhanchement — angeblich ein Charakteristikum erst des 14. Jahrhunderts — mehr mit Hülfe von Faltenzügen bedeutet und vorgetäuscht als eigentlich gegeben ist. Wichtig bei diesem Vorspiel aber ist nicht nur der schlanke, schöne Fluß der Faltenlinien, das Sichhinbreiten und Schleifen der Säume, sondern auch die Dünne des Stoffes, das Sichabzeichnen der Glieder im Sinne eines stärkeren Heraushebens des einen Schenkels vor dem anderen (der mehr überdeckt wird). In diesem — Kontrast liegt der Kontrapost wie im Keim. Dieser Kontrast aber kam aus der (antiken) Tradition, hängt zusammen mit der antiken Kontrapostierung, war gleichsam deren im Gewande haften gebliebene Spiegelung. Es sind also »verknöcherte antike Traditionen« als Anknüpfungspunkte überall mit im Spiele. Daß neue Eindrücke antiker Statuen zu Hülfe kamen, dafür mag sprechen, daß bei vielen älteren Reimser Beispielen die Ponderation annähernd die richtige, d. h. eben die antike ist, — die Schulter hebt sich über dem Spielbein. Im allgemeinen geht das der Gotik später verloren. Überhaupt aber war es ihr — von ihrer geringeren Naturbeobachtung abgesehen — weniger um den schönen Kontrast, der Ruhe und Bewegung, wie der Antike, sondern um die rhythmische Bewegungslinie an sich zu thun. Die Kurve erfaßt also auch das Standbein, die ganze Gestalt, die ihren Ausgleich nicht mehr in sich selbst, sondern im Rahmen und seinen Geraden oder in senkrechten Partien der Gewandung findet. Aber eben dies, das Hineinziehen auch des Standbeins zeigt schon die Reimser Maria. Wichtig auch, daß für Reims, wenigstens gegenüber anderen französischen Schulen, die stark durchgebogenen Gestalten charakteristisch bleiben (Engel am Mittelgiebel des Hauptportals, oder die Frauengestalt oben an der westlichen Innenwand des südlichen Seitenschiffs). Der der Visitatio-Maria nahe Nicasiusengel (l. Portal) aber ist nicht, wie Franck sagt, »in ruhig monumentaler Stellung«, sondern im Herschreiten, wenn das hier auch nicht so glücklich wie bei der Maria gegeben ist. Die Zehen des zurückstehenden r. Fußes spreizen sich — gleichsam im Abstoßen vom Boden — auseinander, hinzukommt eine sich

drehende Bewegung vom Fuß bis zum Kopf. Die Wendung des Kopfes geniert Franck; — denn sie muß ja etwas spezifisch Chartresisch-Straßburgisches sein! — er hilft sich: »Daß diese ruhig monumentale Stellung (S. 29f.) bei geradeausschauendem Gesicht auch für Figuren innerhalb Szenen (sic!) »verwendet« wurde, ist vorne erwähnt worden. Wie eine scharfe Kritik mutet es an, wenn man in Reims, am Westportal, einem so gestalteten Engel den Hals absägte und scharf den Kopf nach der Seite drehte, so daß er jetzt, wie plötzlich zur Aufmerksamkeit gerufen, eine jähe Wendung nach dem Bischof macht, den er begleiten soll.« Nun, die »Bruchstelle am Halse«, von der Franck ausgeht hab ich — schon früher — aus der Nähe untersucht. Die Fuge zieht sich unterhalb des tief in den Nacken reichenden Haares hin; eine Drehung des Kopfes um seine Achse ist auf der unebenen Schnittfläche nicht möglich. Wahrscheinlich ist der Kopf von vornherein aus besonderem Stücke gewesen. Übrigens hat man, wie ich zeigen werde, bei der Aufrichtung der Reimser Fassadenstatuen einen Augenblick wahrscheinlich die Absicht gehabt, diesen (schon früher fertig gestellten) Engel als Verkündigungsengel rechts vom Hauptportal zu postieren.

Ob Francks Vermutung, wonach die Synagoge in Straßburg ursprünglich nur einen zerbrochenen Pfeil statt des Lanzenschaftes (S. 14f.) gehalten habe, nicht ähnlich zu bewerten ist wie die Reimser Engelhypothese, oder wie Francks »scharfe Kritik« an der Bamberger Adamspforte die er neuerdings für eine Zusammenstoppelung des 16. (?) Jahrhunderts erklärt hat (vgl. meinen Gegenbeweis in Schnütgens Zeitschrift 1902, Sp. 357ff.)? Was können die alten Abbildungen der Synagoge anderes dartun, als ihren damaligen Zustand? Für einen kurzen Pfeil ist das angeheftete Fähnlein zu lang. Auch verlangt der Kontrast zur Ecclesia ein ähnliches Attribut bei der Gegnerin. Man blicke aber auch auf andere Synagogen, wie die Bamberger; (auch bei der Magdeburger Statue zog sich der Schaft gewiß weiter hinauf — das Fähnlein schleift hier am Boden — u. a. m.).

Possierlich, wie nun Franck, um die Leuchtkraft jener Darlegungen über den Schwung noch zu heben, ältere Größen in den Schatten drängt, S. 28, Anm. 47, oder S. 105, wo zu lesen ist: »Die Ansicht, daß die französische Plastik sich in Lokalschulen zu verschiedenen Stilen gleichzeitig entwickelt habe, ähnlich wie die italienische Malerei des Quattrocento, tritt hier (d. h. bei Franck) zum ersten Male auf, nachdem durch Vöge und neulich wieder durch Weese in schärfster Weise die Ansicht einer einheitlichen logischen Abwandlung des französisch-gotischen plastischen Stils betont und der deutschen Kunst gegenüber gesetzt wurde.« Mit diesen Worten resümiert Franck meine Aufsätze über Reims und Bamberg (vgl. in dieser Zeitschr. 1901, 215), in denen ich doch gerade

jene Gruppierung von Paris und Amiens einerseits, von Reims und Chartres andererseits vorgenommen habe. Denn ich spreche hier von den »sicher von Paris beeinflußten Skulpturen des Westportals von Amiens« und sage von Reims: »Und dann ist die Verwandtschaft (mit Chartres) ja auch im Stil vorhanden: man hat sich also wahrscheinlich, wie in Amiens nach Paris, so in Reims nach Chartres gewendet, wenn auch nur in dem Sinne, daß man einen Meister nach dort entsandte. Die sichere Feststellung dieses Zusammenhanges ist nicht nur für die Gruppierung der großen Schulen des 13. Jahrhunderts von Wichtigkeit, sondern auch ein Anhaltspunkt für das Datum der Chartreser Sachen, die meist viel zu spät angesetzt werden.« In einem Artikel vom 30. Juli 1902 (in der Beilage zur Allg. Zeitung) — Francks Vorwort ist vom Dezember — habe ich den Gegensatz insbesondere zwischen Amiens und Reims dann in seiner Tiefe auszuschöpfen gesucht und auch die Architekturen — worauf es hier ankommt! — mit hineingezogen. Wenn ich »auch in Reims« »eine einheitliche Entwicklung« angenommen habe, — gerade damit ist übrigens ausgesprochen, daß ich Reims als ein Ding für sich ansehe[4]), so tat ich es nicht, ohne das tiefgegensätzliche, — mit dem Neben- und Nacheinander ganz verschiedener Persönlichkeiten[5]) ebensosehr wie mit fremden Einflüssen zusammenhängende — Wesen der einzelnen Reimser Gruppen zu beleuchten. Aus dem lebendigen Zusammenhang dieser Persönlichkeiten, ihrer (heute schwer herauszulesenden) Wirkung aufeinander — hierauf habe ich jedoch für die Posierung gerade schon hingedeutet[6]) — ergibt sich eben die Schule und ihr eigenstes Kolorit. Nun hat Georges Durand in seiner trefflichen Monographie der Kathedrale von Amiens den Reimser »Meister der zwei Marienstatuen« (die der Verkündigung und Darstellung im Tempel an der Westfassade sind gemeint) als von Amiens beeinflußt oder gar herstammend angesprochen. Ersteres habe ich in der Allg. Zeitung a. a. O. S. 202 als wahrscheinlich bereits gelten lassen. Ja ich hatte die Verwandtschaft mit den ent-

4) Wie ich denn auch Reimser Charakteristica — z. B. den grade abstehenden Lockenkranz — hervorhebe.

5) Auf deren Bedeutung auch für die Plastik des französischen Mittelalters ich von vornherein hingewiesen habe. Man lese, was dazu Mâle in der Revue de l'art ancien et moderne Bd. II sagt — übrigens auch Rep. f. KW, 1902, 409 Anm. — um den von Franck zur besseren Einführung an die Spitze seines Buchs gestellten Satz, meine Untersuchungen stilkritischer Art seien »von der französischen Gelehrtenwelt abgelehnt« besser zu werten. Auch »Schulgemeinschaft« ist hier irreführend.

6) Es ist kein Zweifel, daß der Meister des lachenden Nicasiusengels in der Posierung an den Visitatiomeister anknüpft, genaueres später. Die Tatsache des Sichvererbens von »Schulgepflogenheiten« in der Posierung ist also an sich garnicht neu, nur habe ich meine Beobachtung — nicht dreimal unterstrichen.

sprechenden Amienser Figuren längst gesehen; ich hatte sie (in dieser Zeitschr. 1901, S. 217) aber deshalb als den Amienser Figuren nur »im Kostüm auffallend verwandt« bezeichnet, weil einige andere in ihre Nähe gehörige Reimser Statuen wie der Simeon und der diesem im Kopftypus nächstverwandte David einen Zusammenhang — in Augen- und Stirnbildung — gerade mit dem ältesten Reimser (Propheten-) Atelier (z. vgl. der Joh. d. Täufer ganz rechts a. d. Westportalen) zeigen. Auch fehlt den beiden Reimser Madonnenköpfen die für Amiens so bezeichnende, mehr breit und eckig heraustretende Stirn; sie haben beide die — in Reims häufige — Lünettenstirn. Es liegt also wahrscheinlich eine Vermischung vor; man kann die Reimser Statuen nicht einfach als amientisch ansprechen, wie der — sonst vorsichtige — Durand tut (a. a. O. S. 304, Anm. 1). Dies zur Würdigung von Franck S. 105. Wie wunderlich im allgemeinen, wenn jemand meint, er habe erst kommen müssen, um etwas so Selbstverständliches zu entdecken, wie das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Schulen. Wir anderen beschäftigten uns mit den verschiedenartigen — und gleichzeitigen — Schulen in den verschiedenen mittelalterlichen Epochen so lange; ja, für die mittelalterliche Frühzeit haben wir sie erst aufgefunden.

Über Reims-Bamberg spricht Franck öfter. Er tischt seine phantastische These wieder auf, daß der Reimser sog. Philipp August ein Werk von der Hand des Bamberger Meisters der Adamspforte sei; hierüber gehe ich zur Tagesordnung über, zumal es an der Hand von Abbildungen leichter zu »würdigen« ist. Es ergab sich mir in Reims noch eine Nachlese (für die Bamberger Synagoge, die Allegorien am Papstgrabe, die auch am Reimser Nordtransept vorkommen, den lachenden Engel, der ganz wohl auch auf einen der Engel an den Chorstreben zurückgehen könnte, für gewisse äußerliche Gepflogenheiten, wie die Unterarbeitung der Gewänder u. a. m.). Genug, an meiner Überzeugung von der Bamberger Herkunft des »Bambergers« haben erneute Studien an der Reimser Kathedrale in allen Höhenlagen und Winkeln nichts geändert.

Franck kommt eingehender natürlich auf die Schule von Chartres, zu sprechen. Es ist anzunehmen, daß er, der die Entdeckung von Schulen, ihre Kreuzung und Beeinflussung als die Sphäre seines Genies betrachtet, uns hier ein Musterstück einer solchen Untersuchung bietet. In der Tat hat er hier einen wichtigen Punkt — mir nicht überraschend, da ich, von Reims auf Laon einerseits, auf Chartres andererseits zurückgehend schon zu diesem Ergebnis gekommen war — er hat, sage ich, einen wichtigen Punkt sicher richtig herausgefunden, das ist die Herkunft der jüngeren Chartreser Gruppe (Vorhallen des Querhauses) von Laon.

Es wundert mich nur, daß er dies so lau und obenhin abtut, ohne von der Dekoration der Türpfosten oder den über den Baldachinen herlaufenden Simsen usw. zu sprechen und ohne die erhaltenen Teile an den Laoner Portalgewänden einer genauen Untersuchung zu unterziehen; der Engel an dem Kapitell oberhalb der Statue Abrahams (mit Isaak) ist zu einem Teil alt. Daraus folgt aber doch, daß schon ursprünglich hier eine Gruppe des Abraham und Isaak gestanden hat. An dieser Stelle vorn links am Hauptportal steht sie auch in Chartres. So ergibt sich mit viel Wahrscheinlichkeit, daß »Chartres« auch zu seinem statuarischen Zyklus das Vorbild in »Laon« fand, daß »Laon« ein wichtiger Typ der Prophetenportale mit Statuengruppen — wie ich sie nennen will — gewesen ist. Sie zusammenzustellen und zu vergleichen — ein schönes, mit den französischen zusammenhängendes, Beispiel bietet ja Maestricht — wäre wichtig. — Und da Franck einmal auf der Spur der Beziehungen zwischen Laon-Chartres-Straßburg war, hätte er auch die teils im Museum von Soissons, teils noch am Orte selbst bewahrten, »Laon« aufs engste verwandten Skulpturen von Braisne hineinziehen sollen, die z. T. einen Ersatz bieten für die in Laon nicht erhaltenen, in Chartres-Straßburg wiederkehrenden Szenen am Sturz des Laoner Hauptportals. Doch genug, die Andeutungen Francks über Laon-Chartres (S. 108f.) sind richtig.

Unzutreffend ist dagegen die Charakteristik der Chartreser Entwicklung. Nach Franck steht diese im Zeichen einer »beispiellosen Persistenz des Urtypus« (S. 112); »durch Generationen hindurch« ändert man »weder seine Absichten noch seine Darstellungsmittel wesentlich« (S. 109); charakteristisch ist ein »Beharren bei der zarten linearen Darstellungsweise« (S. 110), »während den übrigen Schulen wenigstens das gemeinsame fortschrittliche Moment zuerkannt werden muß (wirklich!), daß ihre Mittel alle plastischer, massiger geworden sind.« »Ein Unterscheidungsmerkmal des Chartraner Stils vom Champagner oder Picardischen, ja selbst vom Pariser Stil gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts bildet deswegen die durchgängige Verwendung von leichten Gewändern mit linearen Falten in langgezogenem Verlauf, ohne horizontale Überschneidungen, gegenüber massigen Gewändern mit schweren Falten und horizontal gelegten Partien mit wuchtigen Schatten.« Einflüsse spielen denn auch keine Rolle (S. 93). »Man bemerkt ja wohl den Zuzug neuer Kräfte. Wie wäre das bei der großen Zahl von Bildhauern zu vermeiden möglich gewesen! Aber der zielbewußte Geist dieser lokalen Kunst war den fremden Einflüssen so überlegen, daß sie alsbald in ihm aufgingen.«

Hier haben wir also eine Schule recht nach dem Herzen Francks, die Schule in abstracto. Leider hat dieses Ideal mit der Wirklichkeit

wenig zu schaffen; es ist ein Traum. — Franck hat sich in Chartres eingehend die Sockel betrachtet, auch die Statuen und Tympana von ungefähr, zu den Höhen der Tonnengewölbe ist sein Blick seltener emporgeirrt. Hier hätte er z. B. an der Mitteltonne der Nordhalle folgendes wahrgenommen (ich zitiere nach meinem Notizbuch): Die beiden Reihen sitzender Figuren am Felde der Mitteltonne zeigen härteren, eckigeren Faltenstil, der mehr und mehr in's Breite geht; es ist eine deutliche Annäherung an »Paris-Amiens«. Charakteristisch ist — eine Ausnahme macht nur die unterste Gestalt des innern Streifen l. (vom Eintretenden) — das starre, horizontale Abschneiden sowohl des Mantels, wie des Rocks; gerade Linien ohne Ausklang; wo das Gewand schleppt, tritt das in Paris so häufige Motiv des Aufstülpens der Langfalten auf die Füße (so, daß ein Dreieck sich bildet) hervor. Dieselbe Stilrichtung mit wachsender Freude am winkligen Bruch, der zwischen den Knieen schwer niederhängenden Faltenmassen, an scharfem Umbruch der am Boden sich brechenden Läufe, zeigen auch die Figuren am äußeren Rande der Mitteltone, während vereinzelt die Richtung auf schönen, schlanken Linienfluß noch anklingt. Hier geht diese Richtung auf schwere Faltenplastik (die fortgeschrittensten Figuren sind an der l. Seite etwa 5, 6, 8 von unten) bereits über die Pariser Stufe (Pariser Marienportal und Verwandtes) hinaus, erst am Amienser Westportal findet man gleiches. — Doch ich kann nicht alles hier mitteilen; am Rand der linken Tonne ist die Entwicklung noch weiter zurück; nirgends erreicht sie auch an der Südhalle die Stufe, auf der wir sie eben fanden. Was dagegen an der Südhalle verblüfft, ist die Verwandtschaft mit Paris; z. B. könnte man das dritte der Figurenpaare (von unten) an der linken Seite der Mitteltonne an das Pariser Marienportal ganz wohl versetzt denken, besonders die linke Gestalt; von den Aposteln an der Tonne des rechten Portals zeigt z. B. der Petrus sehr schön den eigen steif, »parisisch« um das Knie gespannten Mantelsaum und die Pariser Faltendreiecke über den Füßen; zu vgl. auch links die vierte Figur (von unten), ihren von der Schulter herabhängenden Mantel u. a. m. — Es sei hinzugesetzt, daß der Zusammenhang mit Paris — gerade für die Südhalle — auch durch das Ikonographische dargetan wird, wie denn ja auch Mâle in seinem »L'art religieux du XIII[e] siècle en France« die Chartreser Darstellungen der Tugenden und Laster von den Pariser herleitet.[7])

Die Vorstellung von der spröden Sonderexistenz der Chartreser Schule ist also ein Irrtum! es ist überflüssig über die »tieferen« Ursachen

7) Hierauf scheint Franck S. 80, Anm. 121 anzuspielen; daß er den nahen stilistischen Zusammenhang nicht sieht, tun die Zitate dar.

ihrer unberührten Jugendlichkeit sich tiefsinnigen, deutschen — allzu deutschen — Spekulationen hinzugeben, wie es Franck auf den letzten Seiten tut. Die Schule in abstracto existiert garnicht.

Dies Ergebnis ist aber von Bedeutung für die allgemeinen, uns beschäftigenden Fragen. Es führt die Vorstellung von dem Nebeneinander ganz verschiedener Strömungen auf das richtige Maß zurück; es zeigt aufs neue, wie die einander entgegenstehenden Richtungen doch in engem Kontakt sind, bemüht gleichsam, ihre Werte auszutauschen. Auf diesem Austausch beruht es, daß trotz der Sonderexistenz der einzelnen Lokalcentra etwas wie gemeinsame Entwicklung vorhanden ist. So sehen wir auch »Chartres« in seinen Mitteln plastischer werden, gleich den anderen Schulen.

Deshalb hat man aber auch das Recht, zur zeitlichen Einordnung etwelcher datumloser Werke unter Umständen datierte Werke anderer Schulen heranzuziehen, wenn man sich klar bleibt, daß es sich allerdings nur um ein »ungefähres« Ergebnis handeln kann. Man hat dies Recht sicher, wenn diese »fremden« Werke dieselbe oder eine sehr ähnliche Stilrichtung zeigen, denn das ist der Beweis, daß ein Ausgleich stattgefunden hat, oder ein scharfer Gegensatz nicht mehr besteht. So darf man z. B. für den Faltenstil der jüngsten Reimser Fassadenstatuen auf den Altar von Saint-Germer hinweisen; so darf man, muß man für die besprochenen Chartreser Statuetten auf Paris-Amiens weisen, als den wichtigsten Anhaltspunkt für ihre zeitliche Einordnung; damit tritt man weder der Schule von Chartres noch der Paris-Amienser zu nahe.

Ein ungefähres Schritthalten der Entwicklung ist aber noch nicht immer auf unmittelbare Berührung, auf lebendigschnellen Austausch des »Neuen« — von Ort zu Ort — zu erklären. Ähnliche Lösungen und Möglichkeiten lagen oft an verschiedenen Orten — in der Luft. So war in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Rhythmisch-Geschwungene der Pose wie ein Traumgesicht, das — im Umkreise der gotischen Bewegung — an verschiedenen Orten gleichzeitig umging, bald Hauch nur, bald täuschend Bildnis. Man sehe den Anflug des Schwungvollen schon in einigen der kleinen Reliefs am Marienportale von Notre-Dame in Paris — in Verbindung wieder mit geschwungeneren Falten. Das nimmt uns zwar nicht die Bewunderung für den Reimser, als kühnsten Erfasser — und darum Ausbreiter — des Neuen.

Etwas, das damals hier und dort — und zwar ungefähr gleichzeitig — in der Luft lag, war aber auch die stärkere Faltenplastik. Wir sehen sie in Reims bei verschiedenen Meistern aufkommen, z. B. an den Archivolten des Remigiusportals sowohl — wenn hier auch schüchterner — wie (besonders) an denen des Jüngsten Gerichts-Portales, bei

Meistern, die zu Amiens keinerlei deutlichere Beziehungen haben. Wer könnte also heute den Beweis dafür antreten wollen, daß diese Bewegung erst durch Überwirkungen von dorther in Fluß gekommen sei? Sie bedeutete vielmehr auch für die chartresisch (und laonisch) beeinflußten Reimser einen natürlichen, fast selbstverständlichen Fortschritt, zumal es sich hier oft um Statuen sehr großen Maßstabs und Wirkungen ins Weite handelte. Franck, der übrigens das Herausblühen des Reimsischen aus den Chartreser Anregungen mit einigen ganz hübschen Bemerkungen begleitet, deutet für den Beau dieu von Reims auf den von Amiens hin (S. 106). Aber diese zwei Gestalten stehen sich als Schöpfungen ganz verschiedenen Geistes in wunderbarer Geschlossenheit gegenüber, der tiefe Gegensatz der beiden Bauten ist auch in diesen zwei Figuren (zu vgl. meine Andeutungen in der Allg. Zeitung a. a. O.).

Wie für die chartresisch beeinflußten Reimser ist es aber auch für die Chartreser selbst nicht nur denkbar, sondern wahrscheinlich, daß sie — selbst ohne Einwirkungen von außen — den nämlichen Weg gegangen wären.

Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV.

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

Daß an der Zusammensetzung der internationalen Künstlerschar, welche sich um den gelehrten und kunstfreundlichen zweiten Beherrscher Böhmens aus dem Luxemburger Hause, den nachmaligen deutschen König und Kaiser Karl IV., versammelt hatte, und von deren Tätigkeit noch heute die Malereien der hoch über dem Berauntale emporragenden Karlsburg glänzendes Zeugnis ablegen,[1] auch das deutsche Element hervorragend beteiligt war, ist bekannt. Abgesehen von den uns in den Mitgliederlisten der 1348 gestifteten Prager Malerzeche[2]) entgegentretenden deutschen Namen, kennen wir auch einen deutschen Hofmaler Karls IV., den aus Straßburg stammenden Nikolaus Wurmser[3]), der im Jahre 1360, am 13. Dezember, vom Kaiser Abgabenfreiheit für seinen Hof in Morin unweit der Karlsburg erhielt.[4])

Verfasser ist nun in der glücklichen Lage, Nachricht von einem zweiten deutschen Hofmaler Karls IV., einem Nürnberger Bürger, geben zu können. In eben dem Jahre 1360, am 30. Dezember, also nur wenige Tage nach jener Gunstbezeugung für den Straßburger Meister, verleiht Karl IV. Sebolt Weinschröter, dem Maler, seinem »hofgesind«, Bürger zu Nürnberg, in Ansehung seiner nützlichen und getreuen Dienste einen Zehnten zu Röthenbach an der Schwarzach, bei Nürnberg.

¹) Vgl. die neueste, prächtige Herausgabe dieser Gemälde in 50 Lichtdrucktafeln bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

²) Pangerl-Woltmann, Das Buch der Malerzeche in Prag. Wien 1878.

³) Die Abstammung des Hofmalers Theoderich (Dieterich) steht nicht vollkommen fest. Doch gehörte auch er wahrscheinlich einer deutschen, in Prag schon länger ansässigen Familie an. Vgl. Woltmann a. a. O. pag. 36.

⁴) Neuwirth, a. a. O. Textband, pag. 103. Bei Huber, Regesten Karls IV. pag. 283, wo obiges Monatsdatum gegeben wird, heißt der Ort Morsie.

Die Urkunde[5]) hat folgenden Wortlaut:

Datum per copiam.[6])

Wir Karl, von gots gnaden römischer keiser, ze allen zeiten merer des reichs und künig ze Beheim, bekennen und tůn kunt offenlich mit disem brief allen den, die in sehen oder hören lesen, daz wir haben angesehen die nützen und getreuen dienst, die uns unser lieber getreuer Sebolt Weinschrőter, der moler, unser hofgesind, burger ze Nüremberg, oft getan hat und noch getůn mag und sol in künftigen zeiten und haben im und Adelhaiden, seiner elichen hausfrauen, und allen iren erben verlihen und verleihen ouch von unsern keiserlichen gnaden und macht den zehend, der gelegen ist ze Rötembach an der Swartzach oberthalb Wentzelstain[7]), ze dorf und ze feld, besůcht und unbesůcht und was man von recht doselbenst zehenden sol, und den wir und das reich ze recht leihen süllen und mügen, wem wir wellen, und den[8]) hirvor verlihen hetten römischer künig Fridrichen dem Schatz, burger ze Nuremberg, von dem er uns ledig worden ist, mit rechten, redlichen sachen, idoch mit der underschaidenhait, daz der obgenant Sebolt, sein hausfrau und sein erben denselben zehent besitzen, haben und geniessen[9]) von uns und des reichs wegen zu einem rechten erblehen an alle hindernüss und süllen er und sein erben von demselben zehenden solchen gewonlichen dienst tůn in unsrer inren[10]) burg ze Nüremberg, als von alter recht und gewonheit ist davon ze tůn und ze dienen.[11]) mit urkunde diss briefs,

5) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Urk. des siebenfarb. Alphabets, S. VI 99/2 No. 485.

6) Die Urkunde liegt uns nämlich nicht im Original, sondern in einer, offenbar auf Antrag eines (nicht mehr der Weinschröterschen Familie angehörigen) Besitznachfolgers, vom Landgericht des Burggrafentums Nürnberg ausgestellten und mit dem (noch anhängenden) Landgerichtssiegel beglaubigten Abschrift vom 25. September 1447 vor. Sie leidet offenbar an einigen kleinen Lesefehlern.

7) Recte Wendelstein, ein kleiner Marktflecken südöstlich von Nürnberg an der Schwarzach. Es war dieser Zehnt ein Rest jenes früher sehr ausgedehnten alten Reichsgutes um Nürnberg, dessen Verwaltung wahrscheinlich vordem den Butiglern, später den Reichslandvögten auf der Burg zu Nürnberg oblag. Er blieb nicht lange im Besitz der Weinschröterschen Familie. Schon aus dem Jahre 1400 besitzen wir eine Urkunde (Kr. Arch. Nürnberg VI 99/2 Nr. 486), in welcher Margret, des Ulrich Wechslers Witwe, diesen Reichszehnten als ein Erblehengut an Heinrich Rummel verkauft und muß es selbst zweifelhaft bleiben, ob die Verkäuferin noch in irgendwelchem persönlichen Zusammenhang mit Sebald Weinschröter steht; wahrscheinlich ist sie identisch mit der Anm. 17 genannten Vlein Weschlerin und der Anm. 21 erwähnten Gred, Ehefrau Ulrich Schirnstorfers, Käufers des Weinschröterschen Hauses.

8) Im Orig. nach »den« ein unverständliches »wir«.

9) Im Orig. »ze niessen«.

10) Im Orig. »Inrewe«.

11) Über diesen mit dem Zehnten verbundenen Dienst siehe unten.

der versigelt ist mit unser keiserlichen majestat insigel, der geben ist ze Nůremberg nach Cristus gepurt dreizehenhundirt jar darnach in dem einundsechzigstem[12]) jare an der nachsten mitwoch nach des heiligen Cristus tag (= 30. Dezember) unsrer reiche in dem fůnfzehenden und des keisertums in dem sechsten jare. per d[ominum] prepositum de Ingelnheim Conr. de Meydberg.

Ditz vidimus und abschrift ist geben und versigelt mit und unter des lantgerichts des burggraftüms zů Nůremberg anhangendem insigel am montag vor s. Michels tag des erzengels (= 25. Sept.,) nach Crists gepurt vierzehenhundert und in dem sibenundvierzigisten jare. Jo. Vlmer.

Leider können wir dieser Verleihungsurkunde keine näheren Angaben über Zeit, Wesen und Schauplatz der von Sebald Weinschröter geleisteten und vom Kaiser so hoch gewürdigten Dienste entnehmen. Es liegt nahe, wiederum an die Lieblingsschöpfung des Kaisers auf böhmischem Boden, eben Burg Karlstein und dessen Kapellen zu denken. Die spärlichen uns überlieferten biographischen Daten berichten zwar nichts hiervon, schlößen aber wohl eine derartige Tätigkeit nicht aus; im Gegenteil würde sich eine solche dem Lebenswerk des Meisters, dessen Persönlichkeit und Schaffen Verfasser im übrigen eher für Nürnberg selbst in Anspruch nehmen möchte, ohne Zwang einfügen, wenn wir einer gleich zu erwähnenden Episode im Leben des Künstlers größere Bedeutung beilegen wollen.

Betrachten wir zunächst das uns zur Verfügung stehende biographische Material!

Sebolt Weinschröter dürfte einer Nürnberger Familie entstammen, in welcher künstlerische Tätigkeit schon länger heimisch gewesen zu sein scheint. Einer der frühesten uns überlieferten Künstlernamen ist der eines gewissen »Winschroter maler«[13]) der im Jahre 1311 neben Heinrich Wusto, sartor, als Bürge bei der Aufnahme des Nürnberger Neubürgers Sifrit Glaser erscheint. Er mag der Vater unseres Sebald gewesen und dieser letztere zu Nürnberg zwischen 1318 und 1328 geboren sein, wenn anders unsere Vermutung richtig ist, daß die unten geschilderte stürmische Episode in das Jünglings- oder doch das erste Mannesalter

[12]) Das ist nach unserer Zeitrechnung 1360. Die kaiserliche Kanzlei begann nämlich ihr neues Jahr mit Weihnachten, so daß der Mittwoch darnach für sie schon in das Jahr 1361 fiel.

[13]) Bürgerverzeichnis vom Jahre 1311 im K. Kreisarchiv Nürnberg. Der betreffende Eintrag lautet: Sifrit Glaser. Fid[ejussores]: Heinr[icus] Wusto sartor et Winschroter maler ante Michahel[is] Sabb. (= 25. September). Im ältesten Achtbuch der Stadt Nürnberg (gleichfalls im K. Kr. Arch.) heißt es zum Jahr 1307: a festo Penthec. ad quinque annos exclusi sunt a civitate . . frater Winschroteri et uxor sua.

des Künstlers fällt. Er beteiligte sich nämlich an dem Aufstand der Handwerker gegen den patrizischen Rat der Stadt Nürnberg[14]) im Jahre 1348 und wurde nach Niederwerfung der demokratischen Bewegung und der von Karl IV. bewerkstelligten Zurückführung des Geschlechterrates am 7. Oktober 1349 auf Lebenszeit 20 Meilen weit von der Stadt verwiesen.[15]) Daß diese Sentenz wieder zurückgenommen wurde und die Tore Nürnbergs dem Künstler sich wieder öffneten, beweist nicht nur unsere Zehntverleihung von 1360, welche Sebald Weinschröter Bürger zu Nürnberg nennt, sondern auch noch eine weitere Urkunde, welche den Meister bereits 1357 wieder in Nürnberg ansässig zeigt und vielleicht auf einen schon längeren, vorausgehenden Aufenthalt des Malers in der Heimat schließen läßt.[16]) In dem letztgenannten Jahre, am 20. Dezember, erkaufte er nämlich von Frau Gerhaws, Seybot Pfintzings Witwe, und deren Söhnen Hermann und Seybot ein Haus unter der Veste neben Christan Nadler selig, das er zuvor (vor der Verbannung?) zu Erbrecht (d. h. in Erbmiete gegen einen gewissen Zins) besessen hatte, als Eigen.[17])

[14]) Auch der Gegensatz zwischen Karl IV. und dem wittelsbachischen Hause, für welch' letzteres die Handwerker eintraten, spielte eine wichtige Rolle bei dieser Bewegung.

[15]) Lochner, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg zur Zeit Kaiser Karl IV. Erster Teil, Beilage III. Doch liest Lochner, pag. 87, den Namen fälschlich »Sebolt Wegeschroter«. Müllner in der Urschrift seiner Annalen (im k. Kreisarchive Nürnberg), dem das gleiche, heute verschollene Achtbuch vorlag, hat »Sebald Weinschröter«. Es dürfte in der Urschrift »Weynschroter« gestanden haben.

[16]) Auch ist sein Name neben nur fünf andern (unter 110 Verbannten) im Achtbuch wieder gestrichen.

[17]) Das Haus wird auf der Rückseite sowohl des Kaufbriefes von 1357 wie der gleich zu erwähnenden Urkunde aus dem Jahre 1370 von etwas späterer Hand bezeichnet als: Vlein Weschlerin haus gelegen pey der schiltroren. Es ist offenbar kein anderes als das 1493 von Wolgemut erworbene und im Kaufbrief des genannten Jahres als die »Eckbehausung mitsambt dem hindterhauss vndter der Vesten bey der Schiltrören« beschriebene Haus. (Städt. Archiv Nürnberg. Lit. 9, fol. 171. Vgl. auch Anm. 7.)

Die Urkunde von 1357 nun selbst lautet folgendermaßen: Ich Heinr. Grozz, schultheizze und wir . . die schepfen der stat ze Nürnberg verjehen öffenlichen mit disem brif, daz für uns kom in gericht Sebolt Weinschröter, der moler, und bracht alz reht waz mit seinen salleuten, hern Vlr. Stromayer, hern Cunratz seligen sûn, hern Berhtold Tucher und hern Erkenprecht Coler, die sagten bei salmanns treu, daz derselbe Sebolt Weinschröter bracht het mit ainem salbrif, versigelt mit dez gerichtz und der stat ze Nürnberg anhangenden insigeln, daz im frau Gerhaws, hern Seybot Pfintzinges seligen witibe, Herman und Seibot, ir zwen sûn, haben recht und redlich ze kaufen geben ir aigen unter der bûrg gelegen, bei hern Cristan Nodler selig, daz vor dez selben Seboltz erbe gewest were, im und seinen erben ze haben und ze niessen zû rechtem aigen fürbaz ewiglichen und heten in dez gelobt ze wern für aigen als recht were und wurden auch die vordern salleut ir treu ledig und loz gesagt mit urteile. darnach trat dar der egen[ant] Sebolt Weinschröter und satzt daz aigen mit

Die nächste urkundliche Erwähnung bildet sodann unser kaiserlicher Gnadenbrief. Auch er deutet darauf hin, daß der Meister damals seinen dauernden Wohnsitz in Nürnberg hatte, ja es liegt dies noch ganz ausdrücklich in den Worten der Urkunde »und sullen er und sein erben von demselben zehenden solchen gewonlichen dienst tun in unsrer inren burg ze Nuremberg, als von alter recht und gewonheit ist, davon ze tůn und ze dienen«. Dem Inhaber dieses reichslehenbaren Zehnten oblag nämlich die Verpflichtung, »alle sloss und auch alles ander eisenwerg in der inneren purg ze Nüremberg, waran daz wer und auch als oft des not geschehe«[18]), machen und bessern zu lassen. Wenn wir nun auch schwerlich annehmen dürfen, daß diese Dienstleistung damals noch — in alter Zeit war es ja wohl sicher der Fall — persönlich von dem Zehntinhaber verrichtet wurde, sondern diese Bestimmung wohl dahin verstehen müssen, daß der Nutznießer des Zehnten die Kosten dieser Reparaturen im Innern des kaiserlichen Schlosses zu tragen hatte,[19]) so wäre die Verleihung an den Meister doch nicht verständlich ohne die Voraussetzung, daß er damals in Nürnberg dauernd ansässig war.

rechter sal und mit urteil in der obgen[anten] seiner dreier salleut hand, im und vern Alheiden, seiner elichen wirtine, ze treuen ze tragen und ze behalten und nicht domit ze tůn, dann daz er sie mit gesampter hant ermant nach der stat recht. und dez zů urkůnde ist im dirr brif mit urteil von gericht geben, versigelt mit unsers gerichtz und der stat ze Nůrnberg anhangenden insigeln, der geben ist an sant Thomas abent nach gots gepůrt dreuzehenhundert jar und in dem siben und fůnfzigisten jare.« (H. Germanisches Museum. Orig. Pergt. mit 2 anh. Siegeln, das erstere zerbrochen. Auf die hier benützten 3 Urkunden des Germanischen Museums hatte Herr Archivar Dr. Heerwagen daselbst die Güte, mich aufmerksam zu machen).

Die Worte von »darnach trat dar« bis »nach der stat recht« sind rein formelhaft und deuten nicht etwa auf eine geplante Entfernung des Meisters von Nürnberg hin. Wohl aber wäre es denkbar, daß dieser das Haus nicht selbst bewohnte, sondern wieder zu Erbrecht weiter verlieh.

[18]) So wird der Inhalt der Verpflichtung in der oben (Anm. 7) erwähnten Verkaufsurkunde über den Zehnten vom Jahre 1400 umschrieben. Gemeint ist wohl wirklich das Innere der Burg im Gegensatz zum äußeren Mauerwerk und dessen Eisenbeschlägen, nicht etwa eine innere Burg im Gegensatz zu einer zweiten, weiter außen gelegenen z. B. der burggräflichen Veste.

[19]) In dem Revers der Besitzer des Zehnten vom 8. November 1456 (im Kreisarchiv Nürnberg VI. 99/2 Nr. 487) gegenüber Bürgermeistern und Rat der Stadt Nürnberg, als Pflegern der Reichsveste, wird mit bezug auf diese dem Zehnten anhängige Dienstleistung gesagt: »so uns daß (nämlich daß eine Reparatur an den Schlössern und dem Eisenwerk der inneren Burg durch den Baumeister der Stadt vorgenommen worden war) von in zu wissen getan und [wir] zu zalen ermant [werden] . . .« Für den Fall, daß die Aussteller säumig wären, sollte der Rat die Macht haben, die Einkünfte aus diesem Zehnten an sich zu ziehen und sich daraus bezahlt zu machen. Dieser Ertrag war kein unbedeutender. Im Jahre 1455 wurde er sechs zehntpflichtigen Bauern gegen eine jährliche Abgabe von 5 Simra Korns (= 7,15 bayerische Schäffel zu je 222,36 l) überlassen.

Daselbst dürfte er auch, nicht allzu lange nach jener kaiserlichen Gunsterweisung, sein Leben beschlossen haben, denn in dem ersten uns erhaltenen amtlichen Verzeichnis der Nürnberger Maler vom Jahre 1363 erscheint sein Name nicht,[20]) in einer Urkunde vom 7. Sept. 1370 sodann, in welcher seine Ehefrau Adelheid das 1357 erworbene Haus an Ulrich Schirnstorfer weiter veräußert,[21]) wird er ausdrücklich als verstorben erwähnt. Von dem mutmaßlichen Erben seines Namens und seiner Kunst, Fritz Weinschröter, wird unten noch zu reden sein.

[20]) M. S. Nr. 232. Daß der nicht recht verständliche (übrigens durchstrichene) Eintrag in der genannten Malerliste »Sebolt molerine man« sich irgendwie auf unseren Meister bezieht, ist wohl nicht anzunehmen. Warum sollte sein in anderen Urkunden erscheinender voller Name nicht genannt sein?

[21]) Die Urkunde (H Germ. Museum) hat folgenden Wortlaut: Ich Heinrich Gewder, schulth[eiss] und wir . . die schepfen der stat ze Nürnberg verjehen offenlichen mit disem brief, daz für uns kom in gericht Vlrich Schirnstorfer und bracht als recht waz mit seinen salleuten hern Seytzzen Holtzschuher, hern Conr. Schürstaben und hern Fritzen Ortlieb, die sagten bei salmans treu, daz im frau Alheyde Weinschröterin het recht und redlichen ze kaufen geben ir aigen unter der pũrg gelegen, zenechst am Vlr. Pfintzing, im und seinen erben ze haben und ze niessen fürbaz ewiclichen und globt in dez ze wern für aigen als recht wer. ez behũb auch dieselb Alheyde Weinschröterin ze den heiligen, als im erteilt wer, daz sie darüber weder salbrief noch salleut het noch enwest, dan neden alten salbrief, den Sebalt moler, ir wirt selig, darüber gelazzen het und het auch vormals damit nicht getan, daz sie dheinz gescheftz noch kaufs daran gehindern noch geirren möcht und wũrd auch erteilt, ob dhain ander salbrif daruber funden wurde, der solt weder kraft noch macht haben und solten auch dieselben salleut irer treu darüber ledig und los sein, und also trat dar der vorgen[ant] Vlr. Schirnstorfer und satzt daz egeschriben aigen mit rechter sal und mit urteil in seiner obgenan[ten] dreir salleut hant im und frauen Greden, seiner elichen wirtin, daz in treuen ze tragen und zu behalten und nicht damit ze tũn, danne dez sie von in ermant wurden mit gesampter hant nach der stat recht. und dez zũr urkunde ist im direr brief mit urteil von gericht geben versigelt mit dez gerichtz und der stat ze Nũrnberg anhangenden insigeln. Geben am samstag nach sant Egidientag (= 7. Sept.) von Cristus gepurt dreuzehenhundert jar und in dem sibenzigisten jare. (Orig. Pergt. mit 2 anhängenden Siegeln.) Vgl. auch Anm. 7.

Ob eine Urkunde vom Jahre 1373, nach welcher eine »Alheid Sebolt Molerin« einen Jahrtag bei St. Sebald stiftete (Abschrift im Königl. Kreisarchiv Nürnberg), dann ein Eintrag im Salbuch der Kirche U. L. Fr. vom Jahre 1442 (ebendort), in welchem eine »Sebolt malerin« genannt wird, sich auf obige Adelheid beziehen, muß zweifelhaft bleiben. Sie könnten auch mit der Ehefrau eines C. Sebolt in Zusammenhang gebracht werden, der im Meisterverzeichnis von 1363 als »Moler« genannt wird; da sie in jedem Falle ein gewisses Interesse bieten, seien sie nachstehend mitgeteilt. Die Urkunde vom 14. März 1373 hat folgenden Wortlaut: Ich Heinrich Gewder, schulth[eiss] und wir die schepfen der stat ze Nuremberg verjehen offenlich mit disem brif, das für uns kom in gericht her Hainrich Fewrer, vicarier auf s. Jacobsaltar in s. Seboltspfarr ze Nürmberg, und sprach an Seitzen Weigel und Heinrich Sachssen, vormünde (= Testamentsvollstrecker) vern Alheiten Sebolt, Molerin, selig umb einen gescheftbrief (= Testament), hetten

Überblicken wir obige biographischen Daten, so empfinden wir es als eine besonders schmerzliche Lücke, daß uns aus jenem für den Künstler und sein Schaffen offenbar wichtigsten Zeitabschnitt, aus den Jahren 1350—1357, keine Nachrichten vorliegen. Wohin hat der flüchtige Meister seine Schritte gelenkt? Unter welchen Umständen erfolgte die Berufung an den kaiserlichen Hof? Wann war es dem Künstler gegönnt, die Türme und Mauern seiner Vaterstadt wieder zu begrüßen? Unsere Quellen geben keinen Aufschluß hierüber und sind es nur Mutmaßungen, die wir aussprechen können. Diese werden zunächst an die Katastrophe vom Herbst 1349 anzuknüpfen haben. Daß die Begnadigung

---

sie innen von der selben Sebolt Molerin wegen, versigelt mit der stat zu Nur. anhangendem insigel, do stunde ein artikel innen, der stunde im und seiner pfründe zu nutz; dez solten sie im ein abschrift geben. und derselb artikel stunde von wort zu wort also: Ich Alheit Seboltin, burgerin zu Nürmberg, vergiehe offenlichen mit disem brief, das ich mit verdachtem mut und wolbedrachten sinnen, da ich ez wol getün mocht, ditz mein gescheft schik und schaff von wort zu wort als hernach geschriben stet: zum ersten schik ich mein gütel zu Hegendorff gelegen, daz da aigen ist, zu der messe, die Jacob Cramer leiht, davon soll man begen mein und des Sebolts jarzeit an dem sampztag nach s. Michelstag und auch herrn Bernharts seligen; so sol man kaufen 7 pfund wachs, ein pfund ze einem opferlicht und die andern sechs pfund zu den kerzen in den pfarrhof ze s. Sebolt den neun gesellen jedem zwen schilling haller, jedem vicarier zwen sh. h., dem schulmeister zwen sh. h., dem mesner einen sh. h., daz soll man jeriglichen tun; daz gütel gilt zwei sumer korns, zwei herbsthuner, zwei vasnachthüner, virzig haller zu s. Michelstag, vier kess zu pfingsten, vier kes zu wihennachten, sechzig aier zu ostern und waz da über bleibt, das sol volgen dem, der denselben altar inne hat. und da derselb artikel in dem egeschriben gesceft brief vor uns in gericht also gelesen und verhört warde, da bat der obgenant her Hainr. Fewrer zu fragen einer urteil, ob man im des icht billichen von gericht ein abschrift geben solt, wann er im und seiner pfründ zu nütz stünde, die ward im ertailt mit urkunde ditz briefes, der mit urteil von gericht geben ist, versigelt mit dez gerichtz zu Nur. anhangendem insigel. des sein zeug die ersamen mann herr Fritz Smugenhofer und herr Fritz Ortlieb. Geben am Montag vor s. Ge[r]drauts tag etc. 1373.

Demgemäß findet sich unter dem Verzeichnis der Einkünfte der St. Jacobspfründe vorgetragen:

»Item ein gut zu Hengendorff, gelegen bei dem alten perg, gilt 2 sümer korns, 8 kes, 2 herbsthüner, und 2 vasnachthüner und 40 hlr. und 60 aier und von den richt man dez Sebolts molers jartag aus als der brif über daz gut ausweist.«

Weiter unten im Verzeichnis der Jahrtage findet man:

»Item sabato post Michael. ein jartag Sebolt malers et Alheyd uxoris.«

Der Eintrag im Salbuch der Marienkirche endlich lautet: Es ist zu wissen, das ein frau, hat geheissen Sebolt malerin, hat geschickt (= vermacht) an das gotzhaus zu unser frauen vor zeiten ein metzen muhens (= Mohns) ewiger gult aus einem acker zu Poppenreut und derselb acker get zu lehen von den vom Eglofstein. die wolten sein nit gonnen und unterwunden sich des ackers für ein verfallen lehen und haben auch den acker furbass verliehen dem . . . von Poppenreut, also daz dem gotzhaus mer dann in dreissig jaren nichtz davon worden ist und auch furbas nichtz mer daraus wirt.«

des Meisters schon kurze Zeit nach dem Ausspruch der Verbannung, etwa auf Bitten des dem Künstler schon damals gewogenen Königs erfolgt sei, sodaß der wahrscheinlich schon vor Fällung des Urteils aus der Stadt Entwichene bald hätte dorthin zurückkehren können, wäre ja immerhin denkbar, da Karl in jener Urkunde vom 2. Oktober 1349, in welcher er dem neugebildeten Rat die Verfolgung der am Aufstand Beteiligten gestattete, zwar aussprach, daß die Ratsherren etwaige königliche Fürbitten ohne Gefahr unberücksichtigt lassen dürften, sich aber gleichwohl die letzte Entscheidung vorbehielt.[22]) Wahrscheinlicher aber erscheint doch der folgende Gang der Dinge, daß nämlich der Ausweisungsbefehl wenigstens einige Zeit in Kraft blieb und der Meister in der Tat, vielleicht mit Weib und Kind — denn auch die Familien der Verurteilten wurden nicht in der Stadt geduldet — das Brot der Verbannung essen mußte, daß er sodann, sei es nun in Böhmen oder wo sonst, Gelegenheit fand, die Aufmerksamkeit des Kaisers zu erregen, der den Künstler an seinen Hof zog und dessen mächtige Fürbitte ihm die Tore der Vaterstadt wieder erschloß. Wann aber erfolgte diese Rückkehr? Daß sie wahrscheinlich nicht erst 1357, sondern schon früher stattfand, haben wir oben gesehen; im übrigen sind wir auf Vermutungen angewiesen. Verfasser möchte am liebsten an jene Zeit (um 1355) denken, da Kaiser Karl IV. seinen seit 1349 gehegten Plan der Erbauung einer Kirche zu Ehren U. L. Fr. an Stelle der niedergerissenen Judenschule auf dem Markte in Nürnberg zu verwirklichen begann.

Die in den Jahren 1355—1361 errichtete Marienkirche ist recht eigentlich eine persönliche Schöpfung des kunstsinnigen und frommen Fürsten. Er fundierte die Pfründen der drei Geistlichen, gab diesen in der Person des »precentor« des Chorstifts U. L. Fr. zu Prag und dessen Chorherren, Patron und Visitatoren[23]), fand die Ansprüche des durch die Neugründung benachteiligten Pfarrers von St. Sebald ab und beschenkte die Kirche mit Reliquien, Meßgewänden und Kunstwerken.[24]) Mit Recht nennt ihn daher das Salbuch der Kirche vom Jahre 1442[25]) ein »anfang und ein rechter stifter ditz gotzhaus und capellen genant unser frauen sale«.

Daß diese Kirche neben bedeutungsvollem plastischen auch reichen malerischen Schmuck an ihren Innenwänden aufwies, ist bekannt.[26]) Wäre

[22]) Die Urkunde siehe in Chroniken der deutschen Städte Bd. III, pag. 332.

[23]) Diese enge Verbindung, in welche der Kaiser seine neue Schöpfung mit Prag und Böhmen brachte — selbst Einkünfte aus Böhmen hatte er angewiesen —, dürfte auch nach der baugeschichtlichen Seite nicht zu übersehen sein.

[24]) Murr, Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Nürnbg 1804.

[25]) Im K. Kreisarchiv Nürnberg.

[26]) Essenwein, Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, pag. 12.

es nun nicht denkbar, daß der kaiserliche Auftrag zur Vollendung dieser Gemälde unseren Meister wieder in die Heimat zurückgeführt hätte? Sollte nicht hier an diesem, so recht bezeichnend auch »kaiserliche Kapelle« genannten Gotteshaus Gelegenheit für einen kaiserlichen Hofmaler zu jenen »nützen und getreuen Diensten« gewesen sein, welche der dankbare Herrscher 1360, also zur Zeit der ungefähren Vollendung des Baues, an seinem Diener Sebald Weinschröter lobt und belohnt?

Keine Urkunde nennt uns den Baumeister und die Steinmetzen, die hier im kaiserlichen Auftrag am Werke waren;[27]) möchte es nun wenigstens bezüglich des Malers vergönnt sein, an einen urkundlichen Namen anknüpfen zu dürfen.[28])

Zum Schlusse möchte Verfasser noch eine andere, unsern Meister berührende Frage streifen, die kunsthistorisch gleichfalls das höchste Interesse bietet; dabei kann er freilich gemäß seiner Absicht, zunächst an dem historischen Gerippe der Nürnberger Kunstgeschichte zu seinem Teile mitzubauen, nur die äußeren Zusammenhänge nach Möglichkeit erörtern.

Es wäre nämlich in hohem Grade verlockend, in Sebald Weinschröter jenen von Thode[29]) als »Meister der Przibramschen hl. Familie« bezeichneten Vermittler zwischen der älteren Prager Malerschule und der mit dem Namen Meister Bertholds verknüpften und im sog. Imhofschen Altar gipfelnden Nürnberger Kunst des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zu sehen. Freilich gestattet die zeitliche Umgrenzung einerseits der künstlerischen Tätigkeit Sebald Weinschröters und anderer-

[27]) Daß wir sie unter den »Lapicide« zu suchen haben, welche die erste Nürnberger Meisterliste von 1363 als solche aufführt, ist wohl zweifellos. In diesem Verzeichnis werden genannt: Syman gener Troster (1370), Meister Hanse, H[einrich] Reichenbek (1370), H[einrich] Hannbach (1370), C. Hager (1370), Ott Eberhart (1370), S. Spatzir (1370), C. Karel, F. Swentenwein, H[einrich] Stainmaizzel, H[einrich] Bheihaim parlir (1370), Albr. Arg (1370), F. Rossener (1370), Hertel (1370 mit dem Zusatz Landpütel), Raūssenperk (1370), Merkel Schedel, (1370), Her[man] Eberhart (1370). Die letzten acht Namen sind von anderer Hand, also wohl etwas später der ursprünglichen Liste angefügt. Der Beisatz 1370 bedeutet, daß die gleichen Namen auch in der Meisterliste von 1370 wiederkehren. Hervorzuheben ist, daß jener Heinrich Beheim, Parlir, welcher später beim Bau des schönen Brunnens eine so große Rolle spielt, nicht erst 1378, wie Baader, Beiträge, I, p. 3, hat, sondern schon um 1363 auftritt.

[28]) In diesem Zusammenhang verdient vielleicht die Tatsache einige Beachtung, daß im Jahre 1370 Arnold von Seckendorf, ein von Kaiser Karl IV. wegen seiner getreuen Dienste mit manchen Gunstbezeugungen bedachter Mann (vgl. Huber, Regesten No. 1264 und 6026), einen Hermann Weinschröter für die von ihm gestiftete St. Wenzelspfründe in der neuen Marienkirche präsentierte (Regest im K. Kreisarchiv Nürnberg. Rep. 74, Nr. 66.)

[29]) Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. pag. 47 und 48.

seits des Beginns des selbständigen Schaffens Berthold Landauers (um 1396)[30]) nur schwer eine unmittelbare Beeinflussung des jüngeren Meisters durch den älteren anzunehmen. Hier bietet nun die Persönlichkeit jenes F[ritz] Weinschröter, der in dem Meisterverzeichnis der Nürnberger Maler vom Jahre 1363 an vierter, in jenem von 1370 an erster Stelle genannt wird, die Möglichkeit einer ungezwungenen Verbindung. Wir dürfen in ihm wohl unzweifelhaft einen Schüler und den künstlerischen Erben Meister Sebalds erblicken, mögen wir ihn nun im übrigen für einen Sohn oder jüngeren Bruder des letzteren halten, die Quellen geben über diesen Punkt keinen Aufschluß. Verheiratet war er mit einer Witwe Elisabeth Klügel[31]), welche ihm zwei Stiefsöhne Konrad[32]) und Heinrich Klügel zubrachte, auch war sie im Besitze des halben Teiles eines Hauses an der Füll, neben Albrecht des Hewgels Haus.[33]) In den Nürnberger Steuerlisten von 1392 und 1397 erscheint Fritz Weinschröter nicht mehr an der Füll, sondern im Häuserviertel »Domus Maßner« bzw. (1397) »Domus meister Apothekers« ansässig. Eben diese letztere Nachricht führt uns nun überraschenderweise auf Beziehungen zwischen ihm und Meister Berthold. Dürfen wir den Schlußfolgerungen, welche sich hierbei ergeben, trauen, so wären beide Männer nicht nur Zeit- und Kunstgenossen gewesen, sondern hätten auch in verwandtschaftlichen Beziehungen gestanden. Es wurden oben die Häuserviertel erwähnt, in welchen Fritz Weinschröter 1392 und 1397 wohnte. Da ist es nun in hohem Grade bemerkenswert, daß genau an der Stelle, wo ihn die Steuerlisten der beiden Jahre aufführen, von 1400 ab Meister Berthold erscheint.[34]) In Betracht kommt

30) Vgl. meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift Bd. 26: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer.

31) Einer Ell Weinschröterin vermacht Heinrich Grabner 1404 als seiner Muhme (=Mutterschwester) ein Leibgeding.

32) Auch dieser Name ist in der Nürnberger Kunstgeschichte nicht unbekannt. Baader, Beiträge, II, pag. 2 und 12 erwähnt, daß ein C. Klügel 1392 mit Malen und Vergolden am schönen Brunnen beschäftigt war und 1394 die auf dem Rathaus hängenden Armbrüste mit neuen Wappenschildlein bemalte.

33) Diesen Halbteil überließen die Eheleute am 4. April 1377 ihrem Sohne Konrad, der die Heimsteuer seiner Ehefrau Gewt im Betrage von 90 fl. darauf anwies. 1383, am 2. Februar, tat ein gleiches Heinrich Klügel, der mit Einwilligung seines Stiefvaters Fritz Weinschröters, Elisabeths, dessen Ehefrau, und Konrads, seines Bruders, seiner Ehefrau Elisabeth, Fritz Hausner Tochter, »hundert gulden sechshundert pfund haller alter werung« darauf verschrieb (Urk. im Germ. Museum).

34) Zur Vergleichung setze ich die Namen der Nachbarn bei:

1392 C. Kötzner
Frantz Goltslaher
F. Weinschröter
F. Kamermeister

jenes von nun an lange Zeit im Besitze der Landauerschen Familie befindliche Haus gegenüber dem Predigerkloster. Die nächste Erklärung wäre wohl ein Verkauf des Weinschröterschen Hauses an Meister Berthold, dem steht aber entgegen, daß 1400 der Name Fritz Weinschröter weder auf der Sebalder[35]) noch auch der Lorenzer Stadtseite — und eben aus dem Jahre 1400 besitzen wir auch die Steuerliste für die Lorenzer Stadtviertel — vorkommt. An einen Wegzug kann man bei dem seit mindestens 27 Jahren in Nürnberg ansässigen Meister wohl auch nicht gut denken, Berthold mag jenes Haus ererbt haben und es wäre immerhin möglich, daß seine uns bekannte Ehefrau Anna eine Tochter Fritz Weinschröters war. Doch möge auf die Beweiskraft unserer archivalischen Notiz nach dieser Seite mehr oder weniger Gewicht gelegt werden, zum mindesten macht sie die Tatsache in hohem Grade wahrscheinlich, daß beide Männer in persönlichen Beziehungen standen, und wer möchte da nicht am liebsten an das Verhältnis von Meister und Schüler denken.

Das letzte Wort bei der Prüfung aller dieser Zusammenhänge kann freilich nur die stilkritische Untersuchung auf der unverrückbaren Grundlage gesicherter Werke der beiden Weinschröter einer- und Berthold Landauers andererseits sprechen. Doch fehlt es an solchen bisher gänzlich. Möge sich die Lücke einstmals schließen und auch unser Auge den stets aufsteigenden Pfad verfolgen können, den die Nürnberger Malerei von einem gleichsam noch in die Nebel der kunsthistorischen Sage zurückweichenden Schauplatz — man denke an die Schonhoferfabel — bis zu den lieblich-ernsten Gestalten der Imhofempore in der Lorenzerkirche zurückgelegt hat!

H. Kamermeister
Relicta S. Wagnerin.
1397 C. Kötzner
Eber filius suus
Hans Tumernicht
F. Weinschröter
H. Camermeyster
F. Camermeyster
S. Wagnerin.
1400 C. Kötzner
Hanns Staffelstein
Ber[told] Maler
F. Kamermeyster
Relicta S. Wagnerin.

35) Nur eine »Hanns Weinschröterin« wird 1400 auf der Sebalder Seite genannt.

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke.

Von **Henry Thode.**

(Fortsetzung.)[1]

G. Die Bilder in den Scuolen.

Der Verherrlichung zweier Scuole, der Scuole von S. Marco und S. Rocco, hat die große Kunst Tintorettos gedient. Die erstere ist seiner Schöpfungen beraubt worden, der zweiten hat ein seltenes Geschick ihren gesamten künstlerischen Schmuck erhalten. Was der Meister sonst für Genossenschaften gemalt, beschränkt sich auf wenige einzelne Bilder.

I. Die Scuola di San Rocco.

Auf die künstlerische Bedeutung, welche der Zyklus von Gemälden, den Tintoretto in den drei Hauptsälen dieser Brüderschaft ausgeführt hat, einzugehen, ist hier nicht der Ort. In meiner Monographie habe ich die entscheidenden Tatsachen, welche jene gewaltige Schöpfung uns zugleich als das umfassendste tiefste Bekenntnis seines Genies und als den Abschluß aller malerischen Bestrebungen der Renaissance erscheinen lassen, hervorzuheben versucht. Hier handelt es sich, wie in allen anderen Fällen, so schwer eine solche Beschränkung auch fallen mag, zunächst nur um ein kritisches Verzeichnis, dem sich aber eine Erörterung über den mir erst neuerdings aufgegangenen geistigen Zusammenhang der im oberen Saal angebrachten Gemälde anschließen wird. Eine gewissenhafte Untersuchung der Akten der Scuola, denen eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit der einzelnen Bilder entnommen werden dürfte, hat noch nicht stattgefunden. Meine Absicht, dieser Aufgabe mich im vergangenen Jahre zu unterziehen, wurde durch andere Verpflichtungen vereitelt, und ich sah mich genötigt, die Nachforschungen, die sich auch auf die übrigen Scuole, für die der Meister gearbeitet, erstrecken sollten, aufzuschieben. Wohl dürfte auch hier die Hoffnung,

[1]) s. Band XXIII S. 427, Band XXIV S. 7 und S. 426.

daß wir Forschungen Gustav Ludwigs umfänglichen Aufschluß verdanken werden, keine eitle sein. Was sich bis jetzt sagen läßt, ist folgendes:

Durch die Bezeichnung gesichert ist die Entstehung der großen Kreuzigung im sogenannten »Albergo« im Jahre 1565. Wollten wir Ridolfi glauben, so wäre die Ausführung der Deckengemälde in demselben Raume zeitlich vorangegangen und zwar »um 1560«. Diese Meinung hat sich dann weiter fortgeerbt. Nun widerspricht ihr aber eine Mitteilung Vasaris, der ja im Mai 1566 selbst in Venedig gewesen ist. Er sagt: e non ha molto che, avendo egli (Tint.) fatto nella scuola di San Rocco a olio in un gran quadro di tela la Passione di Cristo, si risolverono gli uomini di quella Compagnia di fare di sopra dipignere nel palco qualche cosa magnifica usw. Es folgt die Erzählung von der Konkurrenz, an welcher »Josef Salviati, Federico Zucchero, che allora era in Vinezia, Paolo da Verona ed Jacopo Tintoretto« teilnahmen, und weiter die Beschreibung der Deckenbilder. Danach wären diese also gleich nach der Kreuzigung, d. h. 1565 und 1566 entstanden. Vasaris Angabe verdient Berücksichtigung, denn er wird vermutlich von dem Vorgang selbst in Venedig oder durch seinen Bekannten Federigo Zuccaro, der im Herbst 1565 in Florenz war, gehört haben, und an der Tatsache jener Konkurrenz dürfte nicht zu zweifeln sein. 1560 und wohl auch 1561 hielt sich Federigo in Rom auf, wo er Fresken im Palazetto des Belvederegartens ausführte. Später — wann wissen wir nicht genau — ist er nach Venedig gegangen, wo er die Kapelle der Grimani in S. Francesco della Vigna mit Fresken und einem Altargemälde (gleichfalls al fresco, in sehr zerstörtem Zustande noch erhalten), das 1564 entstand, ausschmückte. Dort hatte Battista Franco zu malen begonnen, welcher 1561 durch den Tod abgerufen wurde. Federigo fiel die Vollendung zu. Wir dürfen annehmen, da das Altarbild 1564 entstand, daß die Fresken etwa 1563 ausgeführt wurden. Im September 1565 ist Federigo wieder in Florenz nachzuweisen.

Der andere Konkurrent Giuseppe della Porta, genannt Salviati, ist während der Jahre 1563 bis 1565 in Rom gewesen. Vasari bringt über seine Berufung zwei Mitteilungen. Im Leben des Salviati (VII, 46) sagt er, der Kardinal Emulio habe ihn nach dem Tode des Francesco Salviati (11. November 1563) nach Rom kommen lassen, damit er dessen Stelle bei der Ausmalung der Sala dei Re im Vatikan einnehme. Nach der Schilderung im Leben des Taddeo Zuccaro aber sieht es so aus, als sei Giuseppe bald nach einem Briefwechsel des Kardinals mit Vasari (September 1561), also schon 1562, in Rom beschäftigt worden. Zurückgekehrt wäre Giuseppe nach Venedig infolge des Todes Pius' IV. (5. Dezember 1565).

Die Frage: wann befanden sich Federigo Zuccaro und Giuseppe Porta zu gleicher Zeit in Venedig? ist, wie man sieht, nicht sicher zu beantworten, da Vasaris Angaben nicht genau genug sind. Es scheint aber nur das Jahr 1562 denkbar zu sein. Aber — wie oft — hat Vasari, als er schrieb: Giuseppe sei nach dem Tode des Papstes zurückgekehrt vielleicht nur eine plausible, aber willkürliche Zeitbestimmung gebracht, und hat in der Tat der Maler schon früher Rom verlassen. Hierfür würde sprechen, daß er in jener Sala dei Re bloß zwei Fresken ausgeführt hat und noch dazu das eine nicht ganz. Dies läßt doch auf einen ziemlich kurzen Aufenthalt schließen, ja man möchte vermuten, daß eine eintretende Bevorzugung Taddeo Zuccaris (Vasari VII. 94) ihn veranlaßte, seine Arbeit aufzugeben. Taddeo aber war noch zu Lebzeiten Pius' IV. als Mitarbeiter in die Sala dei Re eingetreten.

So scheint es mir denn die Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, daß jene Konkurrenz für die Deckengemälde des Albergo in dem Jahre 1565 stattgefunden hat, und daß wir Vasari Glauben schenken dürfen. Die Ausschmückung des Raumes mit dem großen Gemälde der Kreuzigung wird eine Neugestaltung der Decke haben notwendig erscheinen lassen, und es ist nicht unbegreiflich, daß man Künstler zum Wettbewerb mit aufforderte, die sich gerade in dieser Art dekorativer Kunst, welche Tintoretto noch fern zu liegen schien, schon ausgezeichnet hatten, wie Veronese, Zuccaro und Giuseppe Porta, der sich an den Malereien in der Libreria mitbeteiligt hatte (seit 1556) und der dann bald darauf die Aufgabe zugewiesen erhielt, die Deckenmalereien in der Sala vor dem Collegio im Dogenpalast auszuführen (vollendet 1567 im Juli). — Die Angabe Ridolfis: »um 1560«, die ja sehr unbestimmt ist, erklärt sich nach meiner Meinung daraus, daß er annahm, wie gewöhnlich habe man auch in diesem Falle die Ausschmückung des Saales mit der Decke begonnen. Da ihre Ausführung, sowie die der Kreuzigung doch längere Zeit in Anspruch genommen haben muß, kam er auf eine ungefähre Datierung des Beginnes der Arbeiten im Anfange der sechziger Jahre.

Es ist bekannt, wie Tintoretto den Sieg über die Mitbewerber davontrug. Statt einen Karton, wie diese anzufertigen, vollendete er sogleich das Mittelgemälde in Farben und brachte es an Ort und Stelle. Als die Besteller sich hierüber beschwerten, erwiderte er: »dies sei seine Art zu zeichnen, anders wisse er es nicht zu machen, und so sollten Zeichnungen und Modelle für ein Werk sein, damit niemand getäuscht werde. Wollten sie ihm aber die für das Gemälde aufgewendete Mühe nicht vergüten, so schenke er es ihnen.« Darauf hin erhielt er den Auftrag, auch die anderen Deckenbilder zu malen. 1566 wird er Confratello der Scuola und die Ausschmückung des Albergo gewinnt wohl bald

ihren Abschluß durch die Gemälde an der Eingangswand: Christus vor Pilatus, Kreuztragung und Ecce homo, die mit 131 Dukaten bezahlt worden sind (in welche Summe auch die Kosten der »Doratura« mit einbeschlossen waren).

1567, wie es scheint, beginnt die Tätigkeit in der großen angrenzenden Sala des oberen Stockwerkes und zwar an den Deckenbildern. 1570 ist eine Zahlung für die »quadri in sala« verzeichnet. Doch dürfte die Arbeit nicht sehr vonstatten gegangen sein, was sich daraus erklären würde, daß im Anfang der siebziger Jahre der Meister die großen Gemälde für die Sala dello Scrutinio im Dogenpalast: die Schlacht bei Lepanto und das jüngste Gericht auszuführen hatte, und daß von 1574 an ihn die Deckenmalereien dort in der Sala delle quattro porte beschäftigten, von allen sonstigen Gemälden (darunter auch die Kartons für die Geschichte der Susanna in S. Marco 1576) abgesehen.

Offenbar nun hat die Hülfe, welche der heilige Rochus zu Zeiten einer großen Pest 1576 gewährte, die Brüderschaft veranlaßt, dem gesteigerten Kultus des Heiligen durch eine reichere Ausschmückung der Scuola zu entsprechen. Man hat mit Tintoretto beraten, und dieser reicht am 27. November 1577 eine (zuerst von Zabeo in seinem Elogio di T. 1814 bekannt gegebene) Bittschrift ein. Aus dieser geht hervor, daß bis dahin bloß die Malereien der »spazi angolari«, d. h. die drei großen Mittelbilder der Decke (ob auch die acht kleinen viereckigen Chiaroscuri?) beendigt waren. Er erhält 200 Dukaten für dieselben und verspricht nun, auf seine Kosten die Deckengemälde zu vollenden, zehn Wandgemälde und das Altarbild zu machen, sowie die Bilder, die noch für die Kirche gewünscht werden sollten, und verpflichtet sich, jährlich zum Rochusfeste drei große Gemälde zu liefern, falls ihm eine lebenslängliche jährliche Provision von 100 Dukaten gewährt würde. Dieses Anerbieten wird angenommen und am 3. Dezember 1577 erhält er die erste Provisionszahlung von 100 Dukaten, die ihm fortan, wie nachzuweisen ist, bis an sein Lebensende ausgezahlt ward. Ridolfi, der einige unrichtige Angaben hierüber bringt, weiß zu erzählen, daß Tintoretto danach gestrebt habe, möglichst bald die Verpflichtung loszuwerden.

Als Borghini 1584 seinen Riposo veröffentlichte, waren bereits alle zehn Wandbilder des oberen Saales und die Deckengemälde vollendet. Von den Bildern im unteren großen Saale erwähnt er nur: die Anbetung der Könige, fügt aber freilich hinzu: »und zahlreiche andere Figuren«. — Nehmen wir an, daß Tintoretto den Vertrag eingehalten, so wäre bis zum Jahre 1584 alles vollendet gewesen, bis auf das Altarwerk und die Heimsuchung an der Treppenwand.

Jedenfalls also dürfen wir sagen: von 1577 bis 1584 entstehen die

ovalen (und sicherlich auch die kleinen viereckigen) Deckenbilder, sowie alle Wandbilder des oberen Saales, ferner auch einzelne (wenn nicht alle) Wandbilder der unteren Sala. Vielleicht ist er mit diesen aber noch bis 1588 beschäftigt. In diesem Jahre malt er als Abschluß des Ganzen das Gemälde für den von Francesco di Bernardina errichteten Altar, und nach einer (auch dieses Altarbild betreffenden) Zahlung das Bild an der Treppenwand (sopra la porta della scala), d. h. die Heimsuchung.

I. Die Bilder im Albergo.

a. Die Wandbilder.

189. Die große Kreuzigung. Bezeichnet 1565 Tempore magnifici domini Hieronymi Rotae et collegarum Jacobus Tinctorectus faciebat. Das Bild wurde zuerst in drei Blättern 1589 (Venetiis Donati Rascichotti formis) von Agostino Carracci gestochen, dessen Platte nach Boschini von Daniel Nys gekauft, vergoldet und nach den Niederlanden gebracht wurde, dann von Aegidius Sadeler, auch von Elias Hainzelmann (lebte 1640 bis 1691) und 1741 als Clairobscur von J. B. Jackson (Richardo Boyle conti de Burlington gewidmet). In Schleißheim befindet sich eine geistreiche Variante der Komposition, skizzenhaft in einer Art Chiaroscuro gehalten (No. 997). Man könnte hier an eine erste Studie von des Meisters Hand glauben. Der Gekreuzigte ist mehr in den Mittelgrund gebracht, neben ihm steht, die Arme nach ihm ausbreitend, Magdalena. Die Gruppe der Frauen vorne ist etwas anders gegeben, Johannes ringt knieend die Hände. Rechts die Annagelung des einen Schächers an das Kreuz in ähnlicher räumlicher Anordnung, aber die Schergen in etwas monotonen, gleichartigen Bewegungen. Die Aufrichtung des Kreuzes links geschieht in umgekehrter Bewegung, nämlich so, daß es nach der linken oberen Ecke des Bildes zu gerichtet ist, was eine störende Durchschneidung der Komposition bewirkt. Links und rechts vorne, allzu symmetrisch angeordnet, je drei Reiter. Die würfelnden Soldaten erscheinen in der Mitte hinten rechts. Die Himmelsfarbe ist schwarz.

190. Christus vor Pilatus. Ist von Andrea Zucchi für des Lovisa »il gran teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia« (1720) gestochen worden. (Abb. in meiner Mon. 31, 32). Eine der unvergleichlichsten Schöpfungen des Meisters.

191. Die Kreuztragung. Das Bild hat sehr gelitten, und ist nur noch ein Schatten von dem, was es einst war. (Abb. 33 in meiner Mon.).

192. Ecce homo. Über der Türe. (Abb. 34 in meiner Mon.).

193. 194. Je ein Prophet (?) in einer Muschelnische stehend, zwischen den Fenstern.

b. Die Deckenbilder.

Die Decke zeigt in der Mitte ein größeres Rundbild: Glorie des hl. Rochus, umgeben von vier kleineren Zwickelbildern und Seraphimköpfen. In dem einschließenden Rahmen sind je drei längliche Felder: das mittelste oval, die beiden anderen viereckig mit Abrundungen, und an den Ecken befindet sich je ein rundes Feld, welches einen Putto zeigt. Unter der Decke an den Wänden ein Fries: Putten mit Fruchtkränzen.

In den zwölf länglichen Feldern sind drei Männer und 9 Frauen dargestellt, alle mit Nimben geschmückt. Unter diesen Figuren sind fünf deutlich als Repräsentationen der Hauptscuole von Venedig zu erkennen, wie denn ja schon Vasari dies allgemein bemerkt, und zwar in den drei Feldern über der Kreuzigungswand und in den Mittelstücken über der rechten und linken Wand. Die anderen Gestalten sind nicht leicht zu deuten. Ruskin begnügt sich mit der Gesamtangabe: »allegorische Figuren«.

195. Mittelbild: Gottvater senkt sich zu dem hl. Rochus herab, der von einem Kranz von Engeln umgeben ist. In den Ecken vier Seraphimköpfe.

Die länglichen Rahmenbilder.

Über der Wand mit der Kreuzigung:

196. Mittelstück: Eine Frau vor Lorbeerzweigen umfaßt mit ihren Armen links einen graubärtigen, rechts zwei jüngere Männer. Offenbar Allegorie der Scuola della Misericordia.

197. Links: der liegende hl. Markus. Gemeint ist die Scuola di S. Marco.

198. Rechts: der liegende Johannes Ev. Die Scuola di S. Giovanni Evangelista.

Über der linken Wand:

199. Mittelstück: liegende Frau mit zwei Kindern, offenbar Scuola della Carità. Hat durch Leinwandrisse gelitten.

200. Links: auf sie zuschwebende Frau mit ausgestreckten Armen.

201. Rechts: liegende Frau, ein Buch vor sich.

Über der rechten Wand:

202. Mittelstück: jugendlicher Krieger in Stahlharnisch. Offenbar Repräsentation der Scuola di S. Teodoro.

203. Links: liegende Frau, einen Kelch haltend.

204. Rechts: sitzende Frau, vor der eine Wolke schwebt.

Über der Eingangswand:

205. Mittelstück: sitzende, mit Rosen gekränzte Frau, in der Hand Kränze (aus Schilf?) haltend, von Seraphim umschwebt, vor Glorienschein und angebetet von den zwei folgenden Figuren:

206. Links: schwebende anbetende Frau.
207. Rechts: schwebende anbetende Frau.

Sieben weibliche Figuren also fordern noch ihre Deutung. Da es sich nicht um Heilige, sondern um Allegorien handelt, liegt es nahe, an die sieben Tugenden zu denken. Aber nur eine: jene mit dem Kelch, ließe sich ungezwungen als »Glaube« auffassen, die anderen sind doch zu unbestimmt gelassen, als dass jene Interpretation möglich wäre. Oder aber, man könnte die sieben Werke der Barmherzigkeit, die von den Scuole gepflegt wurden, sich hier personifiziert denken. Auch dies ist aus dem gleichen Grunde nicht denkbar. Man wird demnach auf die Siebenzahl kein Gewicht legen dürfen, vielmehr betonen müssen, daß die bekränzte Frau (No. 205), wie sie einen Ehrenplatz in der Mitte der einen Seite hat, auch in der Darstellungsweise besonders ausgezeichnet erscheint. Die beiden Frauen neben ihr verehren sie. Die h. Jungfrau, wie Soravia will, kann nicht gemeint sein. An Venezia zu denken, die von Tintoretto im großen Ratssaal ja umgeben von verehrenden göttlichen Frauen, den Kranz in der Hand, dargestellt war, verbietet die alle Herrscherinsignien vermeidende Charakteristik der Erscheinung. Ist sie die Repräsentation der Scuola di S. Rocco, die hier noch besonders erscheint, wenn auch der Heilige selbst seine Verherrlichung schon in dem Mittelbilde erhalten hat? Und dürfen wir die drei Kränze auf die von der Genossenschaft gepflegten Tugenden beziehen? An der Scuola della Carità, wie wir bei Sansovino lesen, bezeichnete eine Inschrift von 1566 diese Tugenden einmal als: Caritas, Amor und Humanitas, das andere Mal als Caritas, Amor und Pietas. Bedenklich bei diesem Erklärungsversuch machen nur die zur Seite schwebenden anbetenden Frauen und veranlassen, den allegorischen Begriff höher zu fassen, etwa als Humanitas oder Pietas selbst.

Die Rundbilder in den Ecken:

208—211 enthalten je einen Putto. Der eine, links von der Kreuzigung, ist bekränzt und liegend dargestellt, der zweite, rechts, sitzt, eine Sichel in der Hand, der dritte, links vorn, eilt davon, der vierte, rechts, ist in schreitender Bewegung.

Der Fries darunter:

212. enthält die Wappen der sechs Scuole und Putten mit Fruchtkränzen.

II. Die Bilder im großen oberen Saale.

a) Die Deckenbilder.

Es sind im Ganzen 21. Drei große in der Mitte der Decke aufeinanderfolgende viereckige Felder bilden die Mittelpunkte für die An-

ordnung der anderen. Letztere sind mittelgroße ovale oder kleine viereckige mit ausgebogenen Seiten. Die ovalen flankieren die Seiten der großen Mittelfelder, die kleinen viereckigen sind daneben in die Ecken gesetzt. So ergeben sich also drei große viereckige Gemälde, zehn ovale und acht kleine viereckige.

Die großen Gemälde:

213. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Das erste, von der dem Altar gegenüberliegenden Seite aus gerechnet. (Abb. 69 in meiner Mon.)

214. Das Wunder der ehernen Schlange. In der Mitte der Decke. Das größte der Bilder. (Abb. 68 in meiner Mon.)

215. Die Mannalese. An der Altarseite. Gestochen von Andrea Zucchi († 1740). (Abb. 70 in meiner Mon.)

Die ovalen Bilder. In der Mitte:

216. Der Sündenfall. Das erste Bild, von der Seite dem Altar gegenüber aus gerechnet. (Abb. 67 in meiner Mon.)

217. Jonas im Wallfischrachen. Zwischen »Moses schlägt Wasser aus Felsen« und »Eherner Schlange«.

218. Die Opferung Isaaks. Zwischen »Eherner Schlange« und »Mannalese«.

(219.) Das Passahfest der Juden. Scheint mir nicht von Tintoretto.

Auf der linken Seite in gleicher Richtung gezählt:

220. Gottvater erscheint Moses. Links neben »Moses schlägt Wasser aus Felsen«. Ruskin: Gottvater erscheint Elias?

221. Vision Ezechiels von der Erweckung der Toten. Links neben »Eherne Schlange«.

222. Ein Engel erscheint Elias und bringt ihm Speise und Trank (so Boschini). Links neben »Mannalese«.

Auf der rechten Seite:

223. Moses' Durchgang durchs rote Meer der Feuersäule folgend. Rechts von »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«.

224. Jakobs Himmelsleiter. Rechts neben »Eherne Schlange«.

225. Elisa verteilt Brote. Rechts von »Mannalese«.

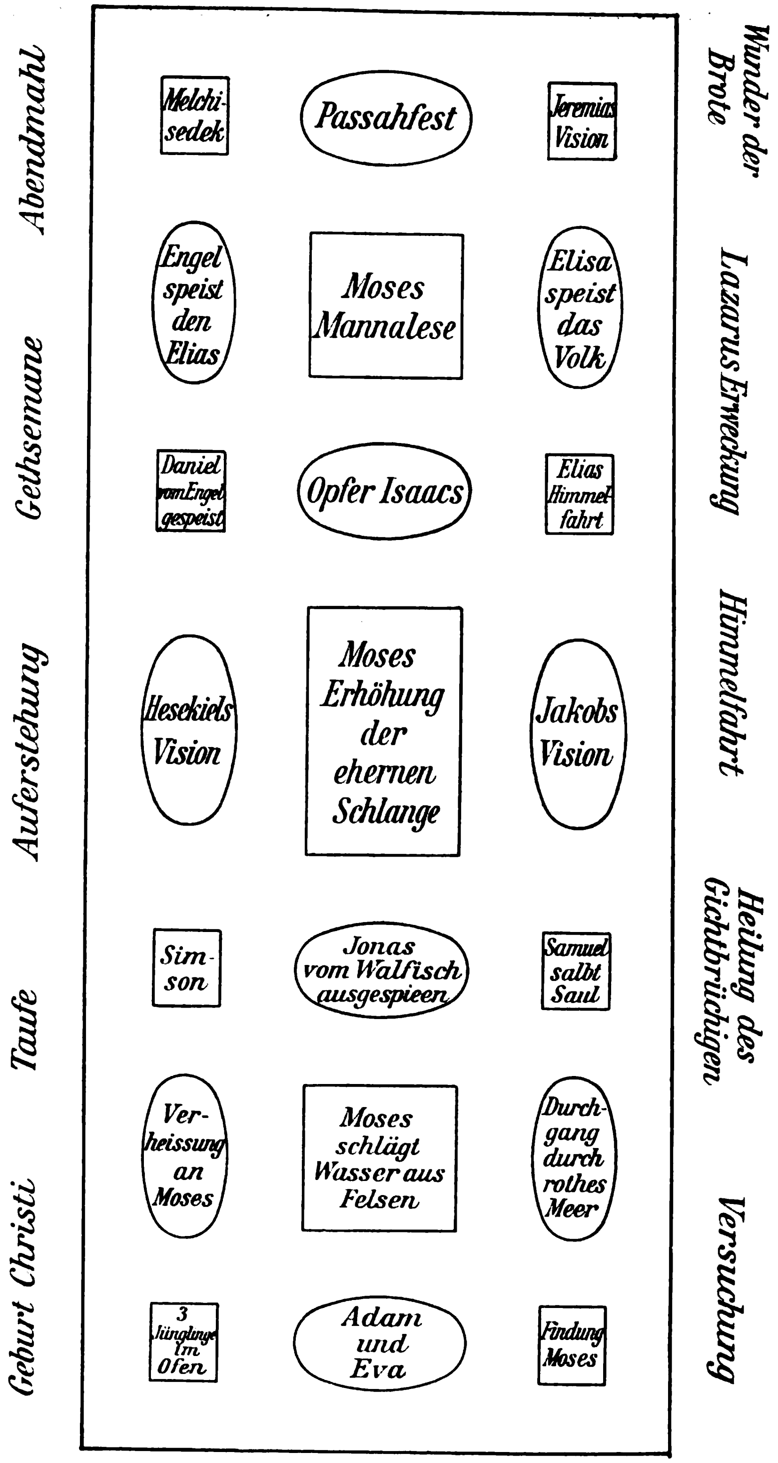
Die kleinen viereckigen Felder in Chiaroscuro.

Auf der linken Seite:

226. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen. Links neben »Sündenfall« (216).

227. Simson, der die Philister erschlagen, trinkt Wasser aus dem Eselskinnbacken. Links neben Jonas (217).

228. Daniel in der Löwengrube. Links neben »Opfer Isaaks«.


Abendmahl
Gethsemane
Auferstehung
Taufe
Geburt Christi
Melchi-sedek
Passahfest
Jeremias Vision
Engel speist den Elias
Moses Mannalese
Elisa speist das Volk
Daniel vom Engel gespeist
Opfer Isaacs
Elias Himmel-fahrt
Hesekiels Vision
Moses Erhöhung der ehernen Schlange
Jakobs Vision
Sim-son
Jonas vom Walfisch ausgespieen
Samuel salbt Saul
Ver-heissung an Moses
Moses schlägt Wasser aus Felsen
Durch-gang durch rothes Meer
3 Jünglinge im Ofen
Adam und Eva
Findung Moses
Wunder der Brote
Lazarus Erweckung
Himmelfahrt
Heilung des Gichtbrüchigen
Versuchung

229. Melchisedek und Abraham. Links neben Passahfest (No. 219).

Auf der rechten Seite:

230. Findung Mosis. Rechts neben »Sündenfall« (216).
231. Samuel salbt Saul. Rechts neben Jonas (217).
232. Himmelfahrt des Elias. Rechts neben »Opfer Isaaks« (218).
233. Des Jeremias Vision der verhungernden Juden. So und nicht als Vision des Hesekiel von den niedergemetzelten Juden deute ich diese Szene, aus später anzuführenden Gründen. Rechts neben dem Passahfest (219).

b) Die Wandgemälde.

An der linken Wand: von der Wand gegenüber dem Altar aus gezählt.

234. Die Anbetung der Hirten. Gestochen von Carl Saccus (Füssli). (Abb. 80 in meiner Mon.) Hat in den Farben gelitten.
235. Die Taufe Christi. (Abb. 82 in meiner Mon.) Das Bild hat sehr gelitten.
236. Die Auferstehung Christi. Gestochen von Aegidius Sadeler. (Abb. 91 in meiner Mon.) Wirkt jetzt sehr schwer und trübe.
237. Das Gebet in Gethsemane. (Abb. 90 in meiner Mon.) Sehr nachgedunkelt.
238. Das Abendmahl. (Abb. 89 in meiner Mon.) Gestochen von Andrea Zucchi, fälschlich benannt: Reicher Mann und armer Lazarus. Das Blau der Gewänder hat sich verändert und ist stumpf geworden.

An der rechten Wand:

239. Die Versuchung Christi. (Abb. 83 in meiner Mon.)
240. Das Wunder am Teiche von Bethesda. (Abb. 85 in meiner Mon.) Hat sehr in den Farben gelitten.
241. Die Himmelfahrt Christi. (Abb. 92 in meiner Mon.)
242. Die Auferweckung Lazari. (Abb. 86 in meiner Mon.)
243. Das Wunder der Brotvermehrung. Gestochen von Lukas Kilian. (Abb. 84 in meiner Mon.)

An der Fensterwand dem Altar gegenüber:

244. Der hl. Sebastian.
245. Der hl. Rochus als Schutzpatron gegen die Pest.
246. Über den Fenstergiebeln liegende Figuren, grau in grau.

Endlich auf dem Altare:

247. Der hl. Rochus erscheint, von Engeln umgeben, Kranken, einem Venezianischen General und dem Kardinal Britannico, den der Heilige, als seinen Wirt in Rom, durch ein seiner

Stirne eingeprägtes Kreuzeszeichen vor der Pest schützte. Das Bild ist sehr nachgedunkelt (übermalt?).

Die meisten Besucher der Scuola di S. Rocco, ihre Aufmerksamkeit auf die wenigen besser beleuchteten Gemälde beschränkend, der Decke nur einen flüchtigen, oberflächlichen Blick schenkend, durcheilen diesen Saal, um so bald als möglich zu der Kreuzigung, dem einzigen, der Beachtung wirklich empfohlenen Gemälde zu gelangen. Und den Wenigen, die sich, etwa durch Ruskin veranlaßt, um eine deutlichere Anschauung der Hauptbilder bemühen, ermangelt doch die Geduld, auch die Einzelheiten der Deckenausschmückung zu prüfen. So konnte es geschehen, — und selbst mir bei der Abfassung meiner Monographie fehlte es noch an der genügenden Vertiefung in jedes Detail —, daß bis jetzt seit den Zeiten, da dieses gewaltige Werk ausgeführt ward, niemand darauf aufmerksam geworden ist, wie die gesamte Ausschmückung des Raumes einer großartigen und neuen originellen Konzeption des Zusammenhanges christlicher Vorstellungen verdankt wird. Wohl darf ich an dem, was ich früher schrieb, festhalten: »wie in der Sixtinischen Kapelle, sollte auch hier das Erlösungswerk in seinem ganzen Zusammenhange veranschaulicht werden; das Leben Christi und Mariä in einzelnen großen Leinwandbildern, an der Decke des oberen Saales aber die für Christi Leben und Wirken vorbildlichen, von Gottes Fürsorge für das erwählte Volk zeugenden Geschichten des Alten Testaments (mit der Hauptgestalt des Moses)« — aber bei diesem Allgemeinen darf man nicht stehen bleiben.

Die auffallende Auswahl der Szenen aus Christi Leben, aber auch deren eigentümliche Anordnung: die Auferstehung zwischen Taufe und Gethsemane, die Himmelfahrt zwischen Lazari Auferweckung und Teich von Bethesda, bewog mich, nach einer Erklärung zu suchen, und diese ergab sich erst, als mir die Beziehung der einzelnen Wandbilder zu den in ihrer Nähe befindlichen Deckengemälden deutlich ward. Letztere gewannen nun eine hohe Bedeutung für das Verständnis: in ihnen mußten die grundlegenden Ideen des Ganzen zu entdecken sein, und es war vorauszusetzen, daß im besonderen die drei großen Darstellungen an der Decke sie enthielten und gleichsam die Themata der gesamten künstlerischen Darlegung offenbarten. Blieb auch die Wahl des Helden Moses, als des typischen alttestamentarischen Vorbildes Christi bedeutungsvoll, so fiel doch jetzt bei der Betrachtung ein stärkeres Gewicht auf die Taten, die Moses hier vor unseren Augen verrichtet.

Drei Wunder sind es: die Erschließung des Wassers aus dem Felsen, die Errichtung der ehernen Schlange und der Mannaregen — Wunder der

Errettung der Menschheit von dem Tode: die Tränkung der Dürstenden, die Heilung der Verwundeten und die Speisung der Hungernden. Der in Elend und Not verkommenden Menschheit sich erbarmend das Eingreifen Gottes, das Sichbetätigen der erlösenden Kraft göttlichen Mitleides! Wie könnte es zweifelhaft sein, daß hierin ein erhabener Hinweis auf die Pflichten und Aufgaben eben gerade der Scuola, der Brüderschaft, die wie alle anderen den Werken der Barmherzigkeit: der Unterstützung der Armen und der Pflege der Kranken lebte, gegeben ward und daß durch die zentrale Anbringung der vom Schlangenbiß Geheilten die besondere Wirksamkeit des Schutzheiligen, des Patrons gegen die Pest, gefeiert werden sollte! Von realen festen Tatsachen des Lebens also, von der Tätigkeit und dem Wesen der Scuola geht der schaffende Künstler aus und verherrlicht sie in den Gleichnissen der großen vorbildlichen Geschehnisse der hl. Geschichte. Aber von dieser natürlich gegegebenen, festen Grundlage erhebt er sich zur allumfassenden Schilderung des christlichen Mysteriums, wie es das irdische Dasein durchdringt und verklärt!

Unter Hunger, Durst und Krankheit wird alle Not und alles Leiden der Welt überhaupt in gedrängter Vorstellung zusammengefaßt. Das äußerlich Physische verdeutlicht zugleich das Innerliche: Geistige und Seelische. Die Befreiung von leiblichen Gebrechen veranschaulicht uns die Erlösung von dem Zwange seelischer Notdurft. Alles leibliche und geistige Leiden aber ist nur eine Folge unserer Sündhaftigkeit, die volle Befreiung von Leiden kann daher nur durch die Tilgung der Sünde selbst gewonnen werden. So bauen sich gleichsam drei Reiche über einander auf: die irdische, im Geiste göttlicher Liebe sich vollziehende Wirksamkeit der Brüderschaft, die auf Stillung des Elendes bedacht ist, das Wunderwirken Gottes vermittelst erwählter alttestamentarischer Männer, welches die leibliche Not des erwählten Volkes stillt (Deckenbilder), und die der Menschheit in Christus gespendete Kraft, die von der Sünde selbst erlöst (Wandbilder).

Der Zusammenfassung der leiblichen Not in den drei Erscheinungen: Hunger, Durst und Krankheit entspricht nun aber die Vorstellung der drei Segensgaben, welche das Leiden heben: Brot, Wasser und Heilmittel. In ihnen gewahrt der Künstler die anschaulichen Symbole des Erlösungswerkes. Die von der Sünde reinigende Kraft des Wassers offenbart sich in dem Sakrament der Taufe, in der wir die Wiedergeburt erlangen, diejenige des Brotes in der eucharistischen Spende des Abendmahles, durch welche wir Christi selbst teilhaft werden. So zu Siegern über die Sinnlichkeit geworden, werden wir auch zu Herrschern über den Tod. Von der Krankheit dieses Daseins geheilt, gewinnen wir mit dem auferstehenden

Christus ein ewiges Leben. Die Tatsachen unserer Heiligung schon auf Erden durch die beiden Sakramente gewinnt derart in der Gewißheit eines seligen Jenseits ihre Besiegelung.

Dies die behandelten Ideen und ihr Zusammenhang, dies der geistige Gehalt des großen Werkes, das demnach auch in drei Gruppen von Darstellungen zerfällt. Die eine veranschaulicht die Wunderspende des Lebenswassers, die andere die des Lebensbrotes — beide schließen die Heilung von der Krankheit des Lebens im Siege über den Tod, in welchem der Gedanke der Erlösung gipfelt, an bedeutsamster Stelle in ihrer Mitte, d. h. in der Mitte des Saales, ein.

Ehe wir an eine Deutung des Einzelnen von dem so gewonnenen Gesichtspunkt aus gehen, ist aber noch hervorzuheben, daß auch die Verteilung der Bilder aus dem Leben Christi auf die beiden Wände aus einer bestimmten Anschauung heraus gewonnen sein dürfte. So scheinen die je zwei äußersten Bilder an einer und derselben Wand gedanklich in Beziehung zu einander gesetzt zu sein. Einerseits wird der Spende irdischer Nahrung an das Christuskind durch die Hirten die Spende himmlischen Brotes durch Christus an die Jünger beim Abendmahl gegenübergestellt, andrerseits die Zurückweisung der vom Versucher geforderten Wundertat der Verwandlung der Steine in Brot in Vergleich gesetzt mit der wunderbaren Vermehrung der Brote. Und weiter dürfen wir eine Relation zwischen den das Mittelbild einschließenden Darstellungen auf jeder Wand gewahren. Der Taufe als der göttlichen Weihe Christi zum Erdenleben entspricht die Überreichung des Kelches in Gethsemane als Weihe zum erlösenden Tode, und auf der anderen Seite wird das Wunder der Auferstehung des Lazarus vom Tode mit dem Wunder der Krankenaufrichtung am Teiche von Bethesda in Parallele gesetzt. Bei den Mittelbildern: Auferstehung und Himmelfahrt wird die Beziehung zwischen der einen und der anderen Wand hergestellt.

Fassen wir nun die einzelnen Gruppen ins Auge.

Als Vorwort gleichsam zu betrachten ist der Sündenfall an der Decke. Der Genuß des Apfels bringt die Sünde in die Welt: die irdische Nahrung erscheint hier zum Sinnengenuß entweiht. Mit dieser Verdeutlichung der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit erscheinen geistig in Zusammenhang gesetzt die beiden Wandbilder darunter: die Geburt Christi und die Zurückweisung der Versuchung. Das Eingehen des göttlichen Erlösers in das Menschentum wird in ersterem Bilde verdeutlicht durch die Verabfolgung irdischer Nahrung an das Christkind durch die Hirten. Die Überwindung sinnlichen Begehrens findet ihre Veranschaulichung in dem Siege der Askese Christi über den Versucher, der von Tintoretto tiefsinnig, wie ich dies in meiner Monographie dar-

gelegt habe, als personifizierte freudige Natur- und Lebenskraft gedacht ward.

I. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Wassers.

In der Mitte des Cyklus von Darstellungen: Moses schlägt Wasser aus dem »mystischen« Felsen, aus dem der Gnadenstrom fließt, und tränkt die Durstigen. Im Fels (Christus) erkannten die Kirchenlehrer einen Hinweis auf die Eucharistie für die durch die Taufe aus der Knechtschaft Befreiten. In dem einen Seitenoval: Gottvater erscheint Moses und weissagt ihm das Land, in welchem den Israeliten die Befriedigung irdischer Notdurft gewährt werden soll, »darinnen Milch und Honig fließt.« Das Eingehen in das Land der Verheißung wurde von frühchristlicher Anschauung mit der Taufe Christi verglichen. Ja es wurde im Abendlande (Afrika, Rom) den Neophyten Milch und Honig dargereicht. In dem anderen Oval: der Durchgang durch die Wasser des roten Meeres, der schon in altchristlicher Zeit, auf Grund von I. Korinther 10,2, als Vorbild der Taufe aufgefaßt wurde. Das dritte Ovalbild: Jonas vom Walfische ausgespieen, gehört zu gleicher Zeit unserer Gruppe und der dritten an, da es in doppeltem Sinne gedeutet werden kann. In Beziehung zur »Wasserspende« darf es aufgefaßt werden als ein Gleichnis der in der Taufe aus dem Wasser sich vollziehenden Wiedergeburt.

Es folgen die vier kleineren Eckdarstellungen. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen dürfen hier wohl nicht, wie schon in altchristlichen Denkmälern, auf die Auferstehung gedeutet, sondern vielmehr als die durch die wunderbare Hülfe eines Engels vor der Verschmachtung in Feuersglut Geretteten aufgefaßt werden. In der Findung Mosis, der aus dem Wasser gezogen wird, wird die wunderbare Spendung göttlicher Hülfe in einem neuen Bilde verherrlicht. Die Salbung Sauls durch Samuel faßt die Vorstellung der Weihe durch das Naß und die Hindeutung auf die Taufe Christi zugleich in sich, und bei Simson, dem nach Überwindung der Philister aus dem Eselskinnbacken Wasser fließt, (denn dies ergibt sich als Inhalt des Bildes bei genauer Betrachtung), handelt es sich wieder um wunderbare Tränkung.

In diesen Zusammenhang hinein gehören nun die vier dort befindlichen großen Wandgemälde. Zeigt das eine, die Versuchung, die gedankliche Beziehung zum Sündenfall, so weist es doch zugleich darauf hin, daß der von Gottes Geist Erfüllte der irdischen Nahrung nicht bedarf. In der Geburt Christi tritt uns der symbolische Gedanke ganz besonders auffällig entgegen. Ich habe mir früher nie zu erklären vermocht, wie Tintoretto auf diese eigentümliche, gänzlich von der Tra-

dition abweichende Darstellungsweise gekommen. In einem Stallgebäude liegt oben auf einem Heuboden die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Frauen nahen sich anbetend. Die eine hält einen Napf und einen Löffel. Von unten reichen Hirten Nahrungsmittel hinauf, andere knien anbetend, und eine Frau, in der Hand einen Teller, weist sie auf einen Brunnen hin. Der eigentliche Gegenstand der Schilderung also ist die Darreichung von irdischer Nahrung an das göttliche Kind. Durch die bereits erwähnte Gegenüberstellung dieser Handlung und des Abendmahles wird uns der tiefe Sinn des Bildes erschlossen. Da unmittelbar über ihm die Verheißung Gottes an Moses zu gewahren ist, darf man an jene altchristliche Sitte der Nährung der Täuflinge (infantes) mit Milch und Honig denken und damit einen geheimnißvollen Zusammenhang auch zwischen der »Geburt« und der Taufe Christi daneben annehmen. Die Beziehung letzteren Gemäldes zu den Darstellungen an der Decke ergibt sich von selbst. Als alttestamentarische Typen der Taufe gelten: der Durchgang durch das rote Meer, das Schlagen des Wassers aus dem Felsen, die Salbung Sauls, auf die Wiedergeburt weist Jonas hin. Aber auch der sein Bett heimtragende Gichtbrüchige wird schon in altchristlicher Zeit in Vergleichung mit der Taufe gesetzt als eine Symbolisierung der in der Taufe erfolgten Sündenvergebung, und hieraus, wie aus der Vorstellung des heilenden, vom Engel bewegten Wassers überhaupt erklärt sich die Wahl des Teiches von Bethesda als Stoff für das Gemälde an der Wand gegenüber. Auch äußerlich sind die Parallelen zwischen »der Taufe« und »dem Teiche« veranschaulicht durch die Darstellung zahlreicher Figuren, welche die Haupthandlung umgeben — dort der Täuflinge, hier der Kranken —, in denen die Menschheit überhaupt repräsentiert erscheint.

So ergibt sich für die dreizehn beieinander geordneten Gemälde, deren Mittelpunkt der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses ist, ein in mannigfachen Beziehungen sich ausdrückender großer einheitlicher Gedanke.

Wir gehen zu der zweiten Gruppe am anderen Ende des Saales über.

II. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Brotes.

Die zentrale Stelle an der Decke nimmt hier die Mannalese ein, in welcher ein Bezug auf die Eucharistie gewahrt wurde. Daneben wird in dem einen Oval das Passahfest, die Darbringung des Opferlammes, gezeigt als Vorbild des Abendmahles (1 Kor. 5, 6. 7. — 10, 18). In dem zweiten sehen wir die wunderbare Speisung des Elias durch den Engel in der Wüste (I. Könige 19, 5), in dem dritten Elisa, das Volk (die Hundert) speisend (2. Könige 2, 4), welche Handlung auf die wunderbare Speisung des Volkes durch Christus gedeutet ward. Das vierte

Oval trägt (wie auf der anderen Seite Jonas) einen zweifachen Sinn in sich und bezieht sich sowohl auf die III. Gruppe als auf die unsere. Es veranschaulicht das Opfer Abrahams, das schon in frühchristlichen Werken eucharistisch interpretiert wird, und in diesem Sinne gehört es zu unserem zweiten Kreise von Darstellungen; als Sinnbild des Kreuzestodes schließt es sich der »Ehernen Schlange« an.

In den vier kleineren Eckquadraten finden wir folgende Szenen: Melchisedek, Abraham Wein und Brot überbringend, als Vorbild des das Abendmahl spendenden Christus gedacht; Daniel in der Löwengrube von einem Engel (Habakuk) gespeist, gleichfalls von Cyprian eucharistisch gedeutet, zugleich aber als Hinweis auf die Auferstehung zur Gruppe III gehörig; Jeremias Vision der verhungernden Juden (Klagelieder 2). Dargestellt ist ein mit wehenden Gewändern mächtig an liegenden Figuren vorbeischreitender Mann, rechts sieht man eine Flamme. Ich kann dies nur im angegebenen Sinne deuten. Da heißt es (2, 3): »der Herr hat in Jakob ein Feuer angesteckt, das umher verzehret« und weiter: »da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brot und Wein?, da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödlich Verwundeten« (2, 12). Es ist hier also ein Gegenbild zu dem Wandgemälde darunter: dem Wunder der Brotvermehrung gegeben. Endlich die Himmelfahrt des Elias. Hier scheint keine gedankliche Beziehung zum »Brote des Lebens« zu sein, sondern nur eine solche zu der III. Gruppe, der das Bild demnach ausschließlich angehören würde. Es sei denn, daß man in ihm eine Andeutung auf das Gespräch des Elisa mit Elias unmittelbar vor der Himmelfahrt finden möchte. II. Könige 2, 9 heißt es: »sprach Elias zu Elisa: bitte, was ich Dir tun soll, ehe ich von Dir genommen werde. Elisa sprach: daß Dein Geist bei mir sei zwiefältig«. Hat man dies »zwiefältig« in mystischem Sinne auf das Abendmahl bezogen?

Man erkennt in allen diesen Deckenbildern alttestamentarischen Stoffes demnach Vorbilder der Heilstat Christi, die uns in der Mitteilung seines Fleisches und Blutes im Brot und Wein die Teilnahme an seinem Leibe und am ewigen Leben gewährt. Diese Heilstat wird durch die vier Wandgemälde veranschaulicht. Das Gebet in Gethsemane zeigt uns, wie Christus vom Engel den Kelch des Leidens erhält, der die Erlösung in sich birgt. Als Gleichnis erscheint darüber der vom Engel in der Löwengrube gespeiste Daniel. Daneben sieht man die Austeilung des Abendmahls, die Spende des Unsterblichkeit verleihenden Brotes, das aller Welt bestimmt ist, allen Armen und Mühseligen, wie die beiden Figuren vorne andeuten. Dem Abendmahl entspricht auf der Wand gegenüber das Wunder der Brotvermehrung,

das schon in altchristlicher Zeit als Gleichnis auf die Verwandlung von Brot und Wein bezogen wurde und daneben ist, dem Gethsemane gegenüber, die Auferweckung Lazari dargestellt. Dieser Vorgang wird (vgl. Kraus, Realencyklopädie I, 447) schon vom Dichter Prudentius in engen Zusammenhang mit der »Brotvermehrung« gebracht. »Bei seinem Berichte über die wunderbare Vermehrung von Brot und Fischen gibt er zu verstehen, die zwölf von den Aposteln aufgelesenen Körbe hätten geheimnisvolle Gaben Christi enthalten. Besorgt, durch weitere Besprechung dieses Geheimnisses das Heilige zu entweihen, ruft er plötzlich den Lazarus aus dem Grabe hervor, offenbar in der Überzeugung, hierdurch den Eingeweihten Wirkung und Bedeutung jener wundervollen Gaben Christi hinlänglich vorgeführt zu haben.« Lazarus bezeichnet »eine Person, die durch den Genuß von Christi Fleisch und Blut den Keim der glorreichen Auferstehung in sich nährt.«

So erscheint auch in der zweiten Gruppe von Darstellungen reich und feinsinnig ein einheitlicher Gedanke mit allen seinen symbolischen Beziehungen durchgeführt: die Speisung des Hungernden als das Gleichnis der Mitteilung unvergänglichen Lebens durch das eucharistische Opfer Christi.

Dieses ewige Leben nun aber, das uns durch Wasser und Brot, durch die Sakramente von Taufe und Abendmahl zugesichert wird, wie wir in Christi Worten selbst (Ev. Joh. 6, 26—64) und von Paulus (Röm. 6, 3. 4) es ausgesprochen finden, diese Befreiung von aller Krankheit und Leiden der Leiblichkeit findet seine Veranschaulichung und Verherrlichung in den Darstellungen der Mitte des Saales. Von beiden Seiten her münden gleichsam die zwei Gedankenströme der ersten und der zweiten Gruppe in der mittleren dritten oder, ein anderes Bild anzuwenden, gipfeln die beiden Wellenbewegungen der zwei Vorstellungskreise in dieser Mitte, indem die an diese angrenzenden Gemälde, wie wir zum Teil schon gewahrt haben, ihrem Gehalte nach in die Idee der Mittelgruppe übergehen. Diese Idee ist die Heilung von der Krankheit des irdischen Lebens und der Sünde durch den Sieg des ewigen Lebens.

III. Mittelgruppe: die Befreiung von Leiden und Sünde durch das Wunder der Todesüberwindung. Die erstaunliche Kunst des Gedanken- und Darstellungsgewebes wird hier ganz besonders ersichtlich. Da wir alle andern Deckenbilder schon bei Besprechung des ersten und zweiten Cyklus angeführt haben, bleiben scheinbar nur noch die drei mittelsten übrig: die große Darstellung der ehernen Schlange und die beiden Ovale mit Jakobs Traum und Hesekiels Vision der Auferweckung. In der Tat aber gehören auch die andern zwei Ovale und die vier Eckbilder, die demnach hier in neuem Sinne gedeutet sein wollen, mit

zu der dritten Gruppe. Sie haben also gleichsam ein doppeltes Gesicht: das eine schaut nach den Seiten, das andere nach der Mitte.

Den Mittelpunkt nimmt das Wunder der ehernen Schlange ein, das zu allen Zeiten auf den Opfertod am Kreuz und die Erlösung gedeutet ward. Es schließt also die Vorstellung der in diesem Saale nicht dargestellten Kreuzigung zugleich mit jener der Erhebung des Erlösers über die Welt des Leidens in sich. Auf den Sieg über den Tod weisen die Ovalbilder hin. Auf den Kreuzestod: die Opferung Isaaks, auf die Erweckung von den Toten die Vision Hesekiels, auf die Auferstehung: Jonas, vom Walfisch ausgespieen und auf die Himmelfahrt: Jakobs Vision von der Himmelsleiter — alles dieses der Kirche geläufige Beispiele.

In den Eckbildern wird, gleichfalls auf Grund schon altchristlicher Vorstellung, Daniel in der Löwengrube als Typus der Auferstehung, des Elias Himmelfahrt als solcher der Himmelfahrt Christi aufgestellt. In Simsons Sieg über die Philister erfassen wir die Weltüberwindung durch den von göttlicher Kraft Gestärkten, in Sauls Salbung durch Samuel ein Gleichnis der Weihe Christi zum ewigen, überweltlichen Königtum.

Was wir aber droben nur »wie in einem dunkeln Spiegel« gewahren, erschauen wir in den Gemälden an der Wand darunter von Angesicht zu Angesicht: die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt Christi. Auch hier aber tritt uns eine Beziehung der benachbarten Wandbilder zu diesen Hauptdarstellungen, auch hier ein Übergang von den beiden anderen Gruppen zu den mittleren entgegen.

Die Auferstehung befindet sich zwischen der Taufe Christi (links) und dem Gebet in Gethsemane (rechts). Die Assoziation ist darin zu finden, daß die Taufe »das Unterpfand der Auferstehung« genannt wird (vgl. auch Col. 2, 12 und Röm. 6, 3. 4) und der Kelch des Martyriums die Kraft ewigen Lebens ist. — Die Himmelfahrt aber ist in Berührung gebracht mit der Auferweckung Lazari und mit der Heilung des Gichtbrüchigen, als den höchsten Offenbarungen der »Herrlichkeit Gottes« in der göttlichen Vollmacht Christi, der, die Toten erweckend, zu Lazari Schwester sagen konnte: »Ich bin die Auferstehung und das Leben«, und der den Geheilten am Teiche Bethesda mit den Worten entließ: »Deine Sünden sind dir vergeben«.

So findet in der Auferstehungsgewißheit der Kreis aller an den Decken und den Wänden des Saales künstlerisch gestalteten Vorstellungen seinen Abschluß. Wie Ringe greifen die drei Gruppen ineinander ein, unlöslich miteinander verbunden, das Mysterium der Erlösung vom Sündenfall bis zur Himmelfahrt in einen Cyklus von Darstellungen zu-

sammenfassend, wie es einen ähnlichen kaum je gegeben. Keime altchristlicher Anschauung und einer künstlerischen Bildersprache, deren Zeugnisse wir in den Katakomben finden, gelangten hier zu reicher Entwicklung. Denn die dem Mittelalter geläufige Synthese des Alten und Neuen Testaments wird hier einem bestimmten sakramentalen Gedanken dienstbar gemacht, dessen Konzeption unmittelbar aus der Wirklichkeit, aus dem Wunsche, die praktische Tätigkeit der Scuola zu verherrlichen, hervorging. Die irdische Stillung von Durst, Hunger und Krankheit ward zum Gleichnis für die Gewinnung eines unverweslichen Leibes durch Taufe, Abendmahl und Auferstehung!

So hat denn auch von dieser gedanklichen Seite, nicht bloß von der künstlerischen betrachtet, der Bilderschmuck der Scuola di San Rocco eine einzigartige Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst, und wir erkennen nun, wie die von mir entdeckte tiefsinnige Symbolik der beiden großen Werke in S. Giorgio: die Mannalese und das Abendmahl aus den Vorstellungen, mit denen sich Tintoretto, von einem Theologen beraten, in der Scuola beschäftigte, erwachsen ist.[2])

Wir fahren mit der Aufzählung der Gemälde in der Scuola fort, und treffen, die Treppe zu der unteren Sala hinabsteigend, auf die an der Wand des Treppenansatz angebrachte

248. Heimsuchung, 1588 als Gegenstück zu Tizians Verkündigung entstanden.

III. Die Bilder in der unteren Sala. Die acht Wandgemälde enthalten Darstellungen aus dem Leben der Maria und der Kindheit Christi, sowie zwei Landschaften mit Heiligen.

249. Die Verkündigung.
250. Die Anbetung der hl. drei Könige. Sehr verschwärzt.
251. Die Flucht nach Ägypten.
252. Der Bethlehemitische Kindermord. Dieses Gemälde erweckte bei den Zeitgenossen des Meisters und im folgenden Jahrhundert wegen der Kühnheit und dem Reichtum der Motive besondere Bewunderung. Aegidius Sadeler, Gertraud Roghman (J. C. Vischer exc.) und John Baptist Jackson haben es gestochen. Es hat sehr gelitten.
253. Landschaft mit der hl. Magdalena.
254. Landschaft mit der hl. Maria Egiziaca.
255. Die Darstellung im Tempel.

[2]) Eine ausführliche Darlegung und Würdigung des in der Scuola di S. Rocco behandelten Programms beabsichtige ich an anderer Stelle zu geben.

256. Die Himmelfahrt der Maria. Restauriert nach einer Inschrift von Antonius Florian anno 1834.

Wir haben unseren Rundgang durch die Scuola di S. Rocco beendigt und führen nun im Folgenden noch kurz die anderen von Tintoretto für Scuole angefertigten Bilder an, die sich aber mit einer einzigen Ausnahme nicht mehr in den Gebäuden befinden.

2. Für andere Scuole gemalte Bilder.

I. Scuola di S. Francesco. Hier befand sich nach Boschini ein kleines Bild: die Verkündigung.

II. Scuola di S. Girolamo (S. Fantino). Heute Ateneo. *Die Madonna erscheint dem hl. Hieronymus. Vgl. unsere No. 32 und die dort gegebenen Bemerkungen über ein von Boschini erwähntes »Wunder des hl. Hieronymus«, sowie die fälschlich Tintoretto zugeschriebenen Deckengemälde.

III. Scuola dei Lucchesi (volto santo) bei den Servi. Hier war über der Tür des Hofes das Volto santo von Engeln angebetet und innen eine Maria mit Kind, von Tintoretto in seiner Jugend gemalt (Boschini).

IV. Scuola di S. Marco. Hier waren in der Hauptsala die vier großen *Legenden des hl. Marcus: die Befreiung des Sklaven, 1548, jetzt in der Akademie (unsere Nr. 13), der Transport der Leiche und die Errettung des Sarazenen (jetzt im Palazzo reale, unsere Nr. 34, 35), und die Entdeckung der Leiche (jetzt in der Brera zu Mailand). Diese letzten drei Bilder im Auftrag des Tommaso da Ravenna 1562 und in den folgenden Jahren gemalt. — Boschini erwähnt außerdem einige Figuren von Propheten und Sibyllen in gelbem Chiaroscuro, die aber übermalt seien. Temerità di chi lo fece!

V. Scuola dei Mercatanti bei S. Maria dell' Orto. Zuerst von Ridolfi, zuletzt von Zanetti erwähnt: ein spätes Werk, die Geburt der Maria und (dies nicht von Ridolfi, sondern von Boschini zuerst genannt): Madonna in der Luft mit Engeln, unten der hl. Christoph und ein Porträt, opera squisita.

VI. Scuola de' Sartori bei den Gesuiti. Im Erdgeschoßraum ein von Boschini zuerst genannter Fries mit dem Leben der hl. Barbara in kleinen Figuren, von Tintoretto in ganz früher Jugend (prima puerizia) gemalt. Zanetti 1797 nennt sie die ersten Arbeiten Tintorettos. Goethe in dem kleinen Aufsatz: Ältere Gemälde (Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1791) erwähnt sie: »selbst die nachherige ungeheure

Ausdehnung der Kunst hat ihren Beginn von so kleinen Bildern genommen, wie es die Tintorettischen Anfänge in der Schule der Schneider bezeugen.«

H. Bilder in Privatsammlungen.

Nur wenige Gemälde Tintorettos dürfte es gelingen, heute noch in venezianischem Privatbesitz, der einst, wie Ridolfis Angaben zeigen, so reich an Schöpfungen seiner Hand war, nachzuweisen. Mir sind bis jetzt nur folgende bekannt geworden.

Im Palazzo Giovanelli.

257. Francesco Contarini erhält zum Dank für seine Verteidigung der Stadt Asolo im Jahre 1518 von Abgesandten derselben ein Banner. Das in Breitformat gehaltene Gemälde zeigt rechts die Überreichung des Banners an Contarini durch einen Greis, links einen großen Reiterkampf, im Hintergrund eine Festung und vor derselben ein Feldlager und eine Reiterattacke. Eine Inschrift besagt: 1518 die XII. Octobris in rogatis. La fedelissima comunita nostra di Asola come per le lettere di quella hora lette si vede manda per quattro honorati oratori suoi a presentar uno stendardo al nobile diletto nostro Francesco Contarini fu de Ser anzolo come a quello che essendo rettor et proveditor di quella terra si portò come revera die cadaun degno rappresentante nostro in tutto quel regimento ma precipuamente di constantia et virtu singulare et di animo intrepido molto ben si confece cum lanteditta fidelissima terra a conservarla da tanto impeto quanto fu quello della Cesarea Maesta quando in persona con lesercito ando alla opugnation loro onde perche sempre e saluberrima la memoria delle egregie operationi merita grande comendatione la comunita grata verso il retor suo et quello die esser con segni d' honore riconosciuto et pero landera parte che per autorita di questo conseglio sia commesso al soprascritto Francesco Contarini che allegramente acetar dovea questo incarico predeto non ostante altra parte che fosse in contrario la qual sintenda suspesa per questa volta. — Joanes Niger Notarius Curie magioris et (folgende wenige Worte undeutlich).

Jetzt ist kaum noch etwas von Tintorettos Hand zu erkennen. Ist das Bild von ihm selbst ausgeführt gewesen? Die rohe Pinselführung macht daran zweifeln. Domenico dürfte der Maler sein. Die Kompositionsweise erinnert an die für die Gonzaga ausgeführten Gemälde in der Münchener Pinakothek.

258. Bildnis des Prokurator Tommaso Contarini. Fast in ganzer Figur, in Rüstung und mit rotem Mantel vor rotem Vorhang. Linke auf Helm, in der Rechten Kommandostab. Bezeichnet: Tommae Contareno D. M. Proc. amplissimis omnibus summisque reipublice muneribus terra marique egregie perfuncto effigies. Es ist derselbe Tommaso, dessen früher in den Prokuratie, jetzt im Dogenpalast befindliches Bildnis von uns unter Nr. 84 erwähnt wurde. — Die Inschrift ist eine Kopie der auf dem Grabmal Tommasos in S. Maria dell' orto angebrachten (vgl. Cicogna II, 241), also später aufgesetzt. Das Bild hat gelitten, war aber schön und echt. — Andere im gleichen Raume befindliche Porträts sind in Nachahmung des Tintoretto'schen entstanden.

259. Bildnis eines Nobile. Im Porzellansaale des Palastes (jetzt in ovalem Rahmen). Vor grauer Architektur und grünem Vorhang. Kniestück. Auf einem Tische Bücher. Das Bild ist ganz eingeschlagen, könnte aber von Jacopo sein. — Nicht zu verwechseln mit einem anderen Nobile vor Landschaft ebendort, der von Domenico sein dürfte.

Ein hl. Sebastian in derselben Sammlung ist von Domenico, und eine »Vervielfältigung der Brote« aus der Schule Jacopos.

Im Besitze der Contessa Giulia Schiavoni-Sernagiotto.

260. Gottvater spricht zu Adam und Eva. Links deren beide Gestalten in halber Figur, rechts Gottvater, hinter dem Baum der Erkenntnis schwebend. Landschaft. Muß herrlich gewesen sein, ist aber zum Teil retouchiert, zum Teil beschädigt. Befand sich früher in S. Trinità und gehört zu den Bildern (unsere Nr. 1 und 2) in der Akademie. Man vergleiche das dort Gesagte.

Ob das Porträt eines vornehmen Jünglings, bezeichnet Paulus Andreae ducis Filius reginae sororis Conjus (sic) von Tintoretto herrührt, ist wohl nicht mehr zu entscheiden. Der Kopf ist leider übermalt.

261. Bildnis des Königs von Frankreich Henri III. Seit kurzem nach England (?) verkauft. Mir nur nach einer Photographie bekannt, danach aber ein besonders schönes Porträt. Der König in heller französischer Tracht steht (als Kniestück) nach halb links gewandt, die Linke auf einen Tisch gestützt, die Rechte gesenkt. Rechts Vorhang, links Säule. Dies ist offenbar das vom König dem Dogen Alviso Mocenigo geschenkte Porträt. (Vergleiche darüber unsere Nr. 90.)

(Fortsetzung folgt.)

Das Hauptwerk des Baumeisters Heinrich Schickhardt.

Von Dr. **Bertold Pfeiffer.**

Seitdem durch den Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein der handschriftliche Nachlaß des Renaissancebaumeisters Heinrich Schickhardt (1558—1634) veröffentlicht ist, kann jedermann das Wesen und Wirken dieser gewinnenden Künstlernatur, auf welche schon Wilhelm Lübke aufmerksam gemacht hat, aus den eigenen Aufzeichnungen des Meisters näher kennen lernen.[1] Dagegen lag es nicht im Plan der erwähnten Publikation, vom Standpunkt des Kunsthistorikers baugeschichtlich und stilkritisch auf sein Lebenswerk näher einzugehen.

Hier soll wenigstens die Hauptschöpfung Schickhardts, der ehemalige Neue Bau in Stuttgart, in ein helleres Licht gerückt werden, da gerade über ihn mancherlei falsche Angaben und unklare Vorstellungen im Umlauf sind. Hat doch über den beiden Meisterwerken der Renaissance in Stuttgart ein seltener Unstern gewaltet. Von dem weitberühmten Lusthause sind infolge des Hoftheaterbrandes vom 20. Januar 1902 wenigstens prächtige Reste wieder zu Tage getreten, um die Erinnerung an eine Glanzzeit unserer deutschen Kultur nach drei Jahrhunderten wachzurufen; dagegen ist der Hauptbau von Georg Beers würdigem Schüler und Nachfolger längst einer gänzlichen Vernichtung anheimgefallen.

Ein stolzer und prachtliebender Fürst wie Herzog Friedrich (1593—1608), mit welchem nach dem plötzlichen Hinscheiden Herzog Ludwigs die Mömpelgarder Seitenlinie des Hauses Württemberg ans

[1]) Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt. Im Auftrag des Württ. Geschichts- und Altertumsvereins unter Mitwirkung von Baudirektor A. Euting und Professor Dr. Bertold Pfeiffer herausgegeben durch Dr. Wilhelm Heyd, Direktor a. D., Stuttgart, 1901 f. — Vgl. auch A. Wintterlin, Württembergische Künstler in Lebensbildern, Stuttgart 1895, S. 1—14; ferner Bertold Pfeiffer, Heinrich Schickhardt und seine italienischen Reisen, abgedruckt im Rechenschaftsbericht des Württ. Geschichts- und Altertumsvereins für 1900 bis 1903, Stuttgart, 1903, S. 11—21.

Ruder kam, konnte und wollte in Bauunternehmungen hinter seinem Vorgänger nicht zurückbleiben, und Schickhardt, schon bei Lebzeiten Beers († 1600) von dem neuen Herrscher bevorzugt, muß u. a. im Jahre 1597 hinter dem Herzoglichen Schloß Bürgerhäuser, die er in seinem Inventarium (a. a. O. S. 385) näher bezeichnet hat, aufkaufen und niederlegen, um Raum zu schaffen für einen fürstlichen Neubau.

Am 16. März 1599 erfolgte im Beisein des Herzogs die Grundsteinlegung zum »Neuen Marstal Bauw«, welcher sich schräg über der Grundfläche der jetzigen Markthalle erheben sollte, zwischen dem Alten Schloß und der in einem Straßennamen fortlebenden Münze; die Orientierung des Neubaues richtete sich nach der auf die Südostecke des Schlosses zulaufenden Stadtmauer, so daß diese an der Rückseite des Bauplatzes in geringem Abstand entlang zog. (Vgl. den Prospekt von Merian 1643.)

Hatte Schickhardt, um sich zur Ausführung von Monumentalbauten würdig vorzubereiten, schon 1598 eine kurze Studienreise nach Oberitalien, hauptsächlich ins Venetianische unternommen, so durfte er nun vom November 1599 bis Mai 1600 den Landesherrn auf seiner Romfahrt begleiten, die er so anschaulich beschrieben hat, und auf welcher er noch tiefere Eindrücke von italienischer Baukunst in sich aufnahm.

Kaum zurückgekehrt, wurde der Meister in Herzog Friedrichs frühere Residenz Mömpelgard (Montbéliard) gesandt und dort durch die Ausgestaltung der Neustadt acht Jahre lang bis über des Herzogs Tod hinaus festgehalten. Er schreibt: »Die Abriß zu dem newen Marstalbauw hab ich Anno 1600 zu Mümpelgart gemacht, hab also nebend den Mümpelgartischen Gebeiien auch solchen schwehren und kestlichen Bauw fiehren müssen.« Doch ging man rüstig ans Werk; zwar mußte infolge eines Erdbebens am 10. September 1603 ein Teil wieder abgetragen werden, aber 1607 kam das Bauwesen glücklich unter Dach. Die Vollendung im Innern, welche sich noch jahrelang hinzog, erlebte Herzog Friedrich nicht. Auch ließ der Nachfolger Johann Friedrich das Ziegeldach im Jahre 1612 durch ein kupfernes ersetzen.

Der Neue Bau hatte eine dreifache Bestimmung: unten war er Marstall, in der Mitte Festsaalbau, oben Waffenmuseum oder nach damaliger Bezeichnung Rüstkammer (so erklärt sich auch der Ausdruck Harnischhaus). Den Zeitgenossen war dieser Renaissancebau besonders deshalb merkwürdig, weil er von dem monumentalen Charakter italienischer Bauweise zum erstenmal einen deutlichen Begriff gab. Schon Joh. Öttinger in seiner 1610 erschienenen Beschreibung der Festlichkeiten bei Herzog Johann Friedrichs Hochzeit rühmt ihn als »ein königlich Werk, mächtig und groß, von schönen, glatten Quaderstein, so künftig

soll der Marstall sein«. Und J. J. Gabelkofer in seiner Chronik von Stuttgart (1621 f.) nennt ihn einfach »uff italienische Manier erbaut.«

Aus dem 18. Jahrhundert bietet uns die »Kurze Beschreibung ... der Residenzstadt Stuttgart« von 1736 wertvolle Angaben über die Einteilung des Baues und die Waffensammlung. Über die Bestände der letzteren kann man sich aufs genaueste unterrichten aus dem vom Hofmarschallamt in das k. Staatsarchiv gekommenen »Inventar über die auf dem fürstlichen Neuen Bau in der mittleren und oberen Rist-Cammer befindlichen Kriegs-Requisiten«, ausgefertigt von dem Hofplattner Johann Jakob d'Argent am 17. Juni 1752 und nochmals ziemlich gleichlautend am 1. Juli 1756. Wir können hier nicht näher eingehen und weisen nur darauf hin, daß diese Rüstkammer, wenn sie noch bestünde, unter den Sammlungen ihrer Art einen hohen Rang einnehmen würde. In der Beschreibung von 1736 werden die Hauptstücke in Prosa und mit Reimereien vorgeführt. Noch im Jahre 1748 gab es Zuwachs, indem »die Artillerie-Stücke aus der Erbprinzen-Masse von der Rentkammer erkauft« wurden. Allein zehn Jahre später war dieser kostbare Besitz des Hauses Württemberg vom Feuer verzehrt; nur ein kleiner Teil wurde gerettet und ist jetzt im runden Saal des Armee-Museums zu sehen. Zum Glück waren andere Schätze, die Münzen und Kleinodien, schon 1751 ins Alte Schloß geschafft worden; sie bilden jetzt einen Teil des Kgl. Münz- und Kunstkabinetts.

Es wurde für den Bau verhängnisvoll, daß er auch zu Festlichkeiten dienen mußte. Bei den Zurüstungen zu einer französischen Komödie, die Herzog Karl Eugen hier aufführen lassen wollte, brach am 22. Dezember 1757 mittags gegen 2 Uhr Feuer aus, und als um 5 Uhr der Einsturz des kupfernen Daches den Brand erstickte, war eine Hauptsehenswürdigkeit von Stuttgart nach einem Bestehen von kaum $1^1/_2$ Jahrhunderten dem Verderben geweiht.

Dem Gebäude selbst wurde ein ähnliches Schicksal bereitet, wie später dem Lusthause. Das feste Mauerwerk war fast unversehrt, man hätte das Ganze ohne allzu große Kosten wiederherstellen können; aber der Herzog ließ nur die Pferdeställe in stand setzen, alles übrige 20 Jahre lang als Ruine stehen. Im Jahre 1774, als die Übersiedlung der herzoglichen Bibliothek aus Ludwigsburg nach Stuttgart beschlossen wurde, versäumte man die Gelegenheit, den Bau hiezu würdig zu verwenden. Als es sich 1778 nochmals um die Wiederherstellung handelte, gab leider der Hauptmann und Architekt Fischer als Leiter des herzoglichen Bauwesens die Erklärung ab, der Brand habe den Bau so beschädigt, daß eine Erneuerung nicht weniger Kosten verursachen würde als ein völliger Neubau. Umsonst hielt man im Geheimen Rat dem ent-

gegen, die unteren Stockwerke seien noch wohl erhalten und das Quaderwerk der oberen könne auch nicht so schadhaft sein, wie Fischer behaupte, da er es zur Überwölbung des Nesenbaches am Schloßgraben verwenden wolle, wozu doch nur dauerhaftes Material zu brauchen sei. Der Herzog, welchem im Hinblick auf die Fortsetzung seines Residenzschlosses jeder andere Aufwand ungelegen kam, unterzeichnete am 10. April 1778 das Todesurteil des Neuen Baues mit dem Befehl, »den Abbruch gleichbaldig zu veranstalten«.

Es war ein ungewöhnlich mühsames Zerstörungswerk, »da sämtliche Quader durch eiserne Klammern miteinander verbunden waren«. Vor dem Besuch des Großfürsten Paul von Rußland, August 1782, wurde die ganze Umgebung des Alten Schlosses eingeebnet (daher der Name »Planie«). Doch scheinen die letzten Grundmauern des Neuen Baues erst 1786 beseitigt worden zu sein, wo man im Grundstein eine Kupferplatte mit eingegrabener Inschrift fand. Ihr Wortlaut war folgender:

»Uff den 16. Martii 1599 hat der durchlauchtig hochgeborn Fürst und Herr Herr Friederich Hertzog zu Würtemberg und Teckh, Grave zu Mümpelgart, Herr zu Heidenheim und Ritter beider königlichen Orden in Frankreich und Engelland etc. den ersten Stein an diesem fürstlichen Marstall und Rüst-Chammerbau lassen legen. Der Allmächtige verleye Hand darzu, Amen.«

Inwieweit läßt sich nun die äußere und innere Erscheinung des Neuen Baues noch feststellen? Die Stiche von Merian kommen hier kaum in Betracht. Eine kleine aber wichtige Ansicht von der Nordostseite enthält ein sorgfältig ausgeführter Kupferstich: Einholung der Leiche der Herzogin Marie Dorothea Sophie, † 1698. Kurz vor dem Abbruch der Ruine zeichnete der Theatermaler Viktor Heideloff eine größere Ansicht von Südwesten, jetzt in der königl. Kupferstichsammlung; eine andere Handzeichnung erwarb die königliche Staatssammlung aus dem Nachlaß des Sohnes, Professor Heideloff. Von diesem bewahrt die Hofdomänenkammer eine Ansicht mit Staffage in Öl, bezeichnet »Carlo Heideloff 1806«. Einen Grundriß des Gebäudes besitzen wir nicht, wohl aber in den Schickhardtakten im Staatsarchiv einen genauen Umriß, ferner mehrere Lagepläne jenes Stadtteils mit wichtigen Maßangaben.

Bei E. v. Gemmingen, Heinrich Schickhardts Lebensbeschreibung, ergänzt und herausgegeben von dem Kunstfreund v. Üxküll, Tübingen 1821, ist Heideloffs Aufnahme zum erstenmal veröffentlicht und dazu bemerkt: »Schön war dieses Gebäude vorzüglich dadurch, weil man daran sahe, wie dieser denkende Künstler die Vorzüge einer ihm ganz neuen Architektur in ihrer Fülle zu ergreifen und sie zu benutzen wußte, ohne

daß sein gesunder Menschenverstand darunter litt.« Beinahe zwei Menschenalter später hat sich W. Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland um unseren Meister im ganzen das größte Verdienst erworben, ist jedoch der Eigenart dieses vom Erdboden verschwundenen Baues, über welchen er mehr als eine unrichtige Angabe macht und von dem er sogar eine fehlerhafte Abbildung gibt, zu wenig gerecht geworden. Im Inventar der Kunst- und Altertumsdenkmale hat E. Paulus den Bau trefflich, aber als ein gewesenes Denkmal doch mehr andeutend als eingehend behandelt. So darf man sich nicht wundern, wenn auswärtige Kunsthistoriker unserer Tage wie Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1900, S. 125 über Schickhardts Werk mit ein paar Worten hinweggehen. Anderseits findet man bei M. Bach und C. Lotter, Bilder aus Alt-Stuttgart 1896, S. 18 ff., die vorhandenen Nachrichten in dankenswerter Weise zusammengestellt.

Immerhin herrscht bisher über Gestalt und Einteilung des Baues in wesentlichen Punkten Unklarheit, welche sich mit entsprechender Benutzung aller Hilfsmittel aufhellen läßt; zugleich ist in stilistischer Hinsicht noch manches Neue zu sagen.

Schickhardt hat hier »die von seinem Meister Georg Beer überkommene deutsche Renaissance mit der italienischen verschmolzen«. Es war ein auffallend rein und streng durchgeführter Prachtbau: in der Grundform ein längliches Viereck von 130 Fuß Länge, 80 Fuß Breite und 68 Fuß Höhe bis zum Kranzgesims, mit vier durch Gesimse getrennten Vollgeschossen, in der Mitte der beiden Langseiten und an den Ecken der stadtwärts gekehrten westlichen von schmalen Risaliten belebt, welche dort erkerartig mit Giebelchen, hier turmartig mit Kuppeldächern und Laternen über das Hauptgesims in das hohe Walmdach hinaufreichten. Besonders originell und lange mißverstanden war die Erweiterung der äußeren Ecken durch zwei polygone Wendeltreppentürme, welche mit fünf Seiten eines Sechsecks vortraten; in Gliederung und Bekrönung mit den Eckrisaliten zusammenstimmend, gaben sie durch ihren bewegten Umriß und Reichtum an Fenstern dem Bauwerk vollends ein malerisch reizvolles Gepräge.

Italienischer Einfluß, aber nicht wie behauptet wurde vorzugsweise von Palladio her, zeigt sich vor allem in der horizontalen Gliederung des Ganzen, dann in den Pilasterstellungen, Balkonen und Kuppelabschlüssen der Vorlagen, während diese anderseits in ihrer turmartigen Schmalheit mit dem Vorherrschen der Vertikale auch wieder deutsch anmuten, wozu das hohe Walmdach samt den Zwerchgiebeln der mittleren Risalite trefflich stimmt. Ganz unitalienisch ist auch das Fehlen eines Sockelbaues und einer großen Treppenanlage. — Die Zier-

formen geben noch Anlaß zu manchen Beobachtungen. Nach dem Stich von 1698 lief über dem Kranzgesims eine Ballustrade hin; diese erinnert an die Genuesischen Villen eines Galeazzo Alessi und seiner Nachfolger. Genua behandelt Schickhardt in seinem Skizzenbuch mit sichtlicher Vorliebe. Die an Abwechslung reichen Einfassungen und Bekrönungen der in den Obergeschossen bogenförmig ausgeschnittenen Fenster stimmen im dritten Geschoß in den Tat mit einem Motiv am Palazzo Cambiaso zu Genua überein — unterbrochener Giebel mit Kopf, während beim zweiten und vierten wohl Vorbilder in Bologna (Portico de' Banchi) und Venedig (Palazzo Balbi) ihm vorgeschwebt haben. Dagegen sind die geschwungenen Seitenzierden, welche man auf dem Stich von 1698 an einigen Fenstern wahrnimmt, eine Eigentümlichkeit der deutschen Spätrenaissance.

Doch nun zum Innern! Wie schon bemerkt, fehlt eine große Treppenanlage. Dies hängt auch mit der Bestimmung des Erdgeschosses zusammen, das als Marstall ganz für sich bleiben mußte. Bei Heideloff sind den Portalen der westlichen Langseite und der Schmalseite kleine Freitreppen vorgelegt; einen bodengleichen Zugang zu den Stallungen haben wir uns auf der Rückseite zu denken. Das Erdgeschoß war durchweg eingewölbt und prächtig ausgestattet; zwischen den Abteilungen für die Pferde waren dorische Säulen angebracht, die Raufen waren reiche Arbeiten der Kunstschlosserei, darüber sowie über den Eingängen sah man Hirschköpfe mit prächtigen Geweihen, Inschriften usw. Als Bodenbelag diente eine dicke Bleischicht, welche nach längerer Abnutzung wieder glatt geschlagen wurde. Durch alle Ställe gingen Wasser kanäle, gespeist von einem Druckwerke. — Nach den oberen Stockwerken führten Wendeltreppen in den polygonen Türmen; meine Vermutung, daß es zwei waren, fand ich bestätigt durch eine Stelle im Inventar der Rüstkammer, wo von »dem hinderen Schnecken« die Rede ist. Wahrscheinlich war die Treppe im südöstlichen Turm reicher ausgebildet und gilt ihr die Beschreibung von 1736: »Das ganze Gebäude aber hat einen schönen breiten und zierlichen Schnecken von sehr vielen Staffeln und also zugerichtet, daß man oben Messer oder Stöcke einlegen und bis an die unterste Staffel hinab laufen lassen kann.« Derselben Quelle entnehmen wir folgende wichtige Angabe: »Es begreifft dieser Bau zwei Sähl ob einander; der erste ist weit und so groß als das gantze Gebäu, in der Höhe aber ist eine Galerie, darinnen viel Mahlerey und Zierathen zu sehen.« Sonst wird berichtet, daß die Galerie von zwölf Säulen getragen wurde; »hier waren die 12 Monate in Gemälden vorgestellt, an der Decke waren Szenen aus der württembergischen Geschichte gemalt und an den Seiten vielerlei Masqueraden«. An der Wand hingen

Kürasse fürstlicher Personen und ein großes Gemälde der Schlacht bei Höchstädt, welches Herzog Eberhard Ludwig daselbst anbringen ließ.

Aus einem der erwähnten Lagepläne entnehmen wir, daß dieser Festsaal wirklich nach Länge und Breite das ganze Gebäude einnahm, denn das Ausmaß betrug im Lichten 124×74 Fuß, sodaß für die Mauerdicke je 3 Fuß übrig bleiben. Und wenn schon aus der Beschreibung hervorgeht, daß der Saal mit seiner Galerie durch zwei Stockwerke reichte, so wird auch dies bestätigt durch den auf einen anderen Lageplan beigesetzten Eintrag: »Vom obern Fensterbankh im Saal biß uf den Boden $43^1/_2$ Fuß.« Wie bemerkt, befand sich das Hauptgesims 68 Fuß über dem Boden, die Gesamthöhe der beiden unteren Stockwerke blieb demnach, wenn wir auch zugunsten des Erdgeschosses etwas zulegen, jedenfalls unter 40 Fuß. Wir dürfen dem Saal etwa 30 Fuß Höhe geben; also hat sich Schickardt hier, wie Elias Holl im Rathaus zu Augsburg, im Anschluß an die Italiener von einem Fehler freigehalten, den man so vielen Schloßbauten der deutschen Renaissance zur Last legen muß, daß nämlich die schönsten Säle durch zu geringe Höhenentwicklung etwas Gedrücktes an sich haben (Heiligenberg). Und wenn der Ratsaal in Augsburg wie der des Lusthauses in Stuttgart durch eine immerhin mehr üppige als stilreine Auszierung hervorragt, so kann dagegen seine Beleuchtung nur von den Schmalseiten her nicht als besonders günstig bezeichnet werden. In dieser Hinsicht muß ihn der Festsaal im Neuen Lusthaus entschieden übertroffen haben, wo nicht weniger als 48 Fenster in zwei Reihen übereinander unten und auf der Galerie Licht spendeten!

Der obere Teil des Gebäudes enthielt die Rüstkammer und zwar nach d'Argents Inventar eine mittlere und eine obere; als untere (wie es scheint, nicht seiner Aufsicht unterstellt) wären also wohl die Emporen des Festsaals anzusehen. Bei der Aufzählung werden Gegenstände »innerhalb der Galerie« und »außerhalb der Galerie im Gang« unterschieden, im Gang aber werden wir an sämtlichen 24 Fenstern herumgeführt — die in den Treppentürmen, 10 an der Zahl, sind natürlich nicht mitzurechnen. Dieser Gang dürfte von dem langgestreckten inneren Raum durch Säulen — solche werden erwähnt — und etwa noch durch Schranken getrennt gewesen sein, sodaß das Ganze einen saalartigen Eindruck machte. Wenigstens spricht die Beschreibung von 1736 von einem »oberen Saal«, wo sich »zierliche Harnisch usw. in Menge befanden«. — Die »obere« Rüstkammer war im Dachstock in 6 Gängen und »im Erker gegen dem Schloß hinüber« (Aufsatz des nordöstlichen Treppenturms?) untergebracht. Hier befand sich auch ein Modell des Neuen Baues.

Zum Schluß versuchen wir noch eine zusammenfassende Würdigung

der kleinen Mängel und großen Vorzüge des denkwürdigen Bauwerkes. Einem palastartigen Monumentalbau sind vier Vollgeschosse nicht ganz angemessen. Um so näher wäre es gelegen, das Erdgeschoß als rustizierten Unterbau zu behandeln, wozu schon seine Bestimmung einlud (wie beim Palazzo del Tè in Mantua) und wofür auch bei Palladio die schönsten Vorbilder zu finden waren. Trotz alledem hat sich Schickhardt mit Rustikapfeilern an den Risaliten begnügt.

Sonst aber gibt fast alles von dem Kunstvermögen unseres Meisters einen hohen Begriff. Hat doch schon v. Üxküll richtig herausgefühlt, daß Schickhardt, wie Georg Beer, die Fähigkeit besaß, bei der Aufnahme einer fremden, im großen und ganzen überlegenen Bauweise doch heimische Überlieferungen und deutsche Eigenart festzuhalten und aufs glücklichste mit italienischem Stil zu verschmelzen. Gerade hierin erblicken wir einen besonderen Ruhmestitel der beiden Hauptschöpfungen der schwäbischen Renaissance. Die Vernichtung des Neuen Baues darf uns nicht abhalten, ihm unter den Meisterwerken der vorgerückten, dem Barockstil zuneigenden deutschen Renaissance eine der ersten Stellen anzuweisen, wenn nicht geradezu die erste. Der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses besitzt eine kraftvoll sich aufbauende Fassade, reich an malerischer Schönheit; aber es ist kein auf sich allein beruhendes, rings in sich abgeschlossenes Werk, er wirkt nur nach der einen Seite hin als Glied eines vielgestaltigen Organismus. Die Schauseite des Rathauses in Augsburg entbehrt im Gegenteil fast ganz der belebenden Einzelgliederung und verdankt ihre Wirkung allein dem wuchtigen Ernst groß disponierter Massen. Schickhardts Neuer Bau, nach allen Seiten freistehend, muß bei reich gegliederter Gesamtanlage und maßvoll schönen Einzelformen in seinen je nach dem Standpunkt überraschend wechselnden Umrißlinien eine Fülle von Reizen geboten haben. Er sichert seinem Schöpfer einen Ehrenplatz unter den deutschen Architekten.

Zur Geschichte der Brancacci-Kapelle.

Die Familie Brancacci hat das Eigentumsrecht über jene Kapelle in St. Maria del Carmine zu Florenz, die ihrem Namen die Unsterblichkeit erhält, rasch genug verloren. Bereits anno 1458 erscheint in einem Testament der Madonna Frosina die Piero di Ghino die Kapelle als der »Madonna del Popolo« geweiht.[1]) Selbst der Name des Stifters wurde vergessen,[2]) aber Masaccios Fresken, die wir seiner Kunstliebe danken, standen das ganze Quattrocento hindurch in höchsten Ehren, und als Perino del Vaga, der an der Sonne Raphaels zum Künstler gereifte, nach der Arnostadt kam, fragten ihn bei einem gemeinsamen Besuch der Brancacci-Kapelle die Florentiner Maler, ob die neue römische Schule diesen Fresken Gleichwertiges an die Seite stellen könnte. Perino meinte lächelnd, er selbst getraue sich, Besseres zu schaffen. . . .[3]) Allmählich verloren auch die Florentiner ihre Ehrfurcht vor den erhabenen Toten und das Barock erklärte mit dem Rechte des Lebenden dem Quattrocento jenen Krieg, dem so viel Herrliches zum Opfer fiel. Im Hofe von St. Maria del Carmine wurde ein Werk Masaccios von der Wand heruntergeschlagen und auch die Existenz der einst so viel bewunderten Fresken in der Brancacci-Kapelle war arg gefährdet. Ein »Fra Anonimo« des 18. Jahrhunderts, der »in remissione dei suoi peccati« verschiedene Nachrichten über die Kirche von St. Maria del Carmine zusammenstellte, hat uns hierüber einen Bericht hinterlassen, der interessant genug ist, um eine unverkürzte Wiedergabe zu verdienen:[4])
». . . Ma ꝑchè vò io descrivendo queste cose, quando assai meglio e più

[1]) R. Arch. di St. zu Florenz: »Catal. dei Conventi soppressi« N° 113. St. Maria del Carmine, N° 89, Blatt 33 (tergo) Mazzo 42.

[2]) Vasari nennt (vita di Masaccio) II. p. 295 statt Felice Brancacci Antonio als Gründer der Cappella.

[3]) s. Vasari V. Vita di Perino del Vaga. p. 604—6.

[4]) R. Arch. di St.: Catal. dei Conventi soppressi N°. 113 St. Maria del Carmine Vol. 7. Libro de' Provenienze p. 114.

amplamente sono narrate dal Castaldi nel suo libro delle Cappelle a carte 44. piùtosto riferirò ciò che essendo giovinetto fummi detto da più di uno d' nostri vecchi, che si trovaron' sul fatto. Il Marchese Ferroni, Uomo in quei tempi, che ꝑr danari contanti, trapassava di gran lunga le ricchezze di ogni altro Nobile Fiorentino, come quello che soventemente navigando, e mercatando, mentre dimorava in Amsterdam, nell' Indio Occidentale cioè nell' America, erali di tanto stata favorevole la fortuna, che riuscisse di potere un grosso peculio amassare. Or qūsto signore s'invogliò forte della nra Cappella della Madonna con idea di aggrandirla e adornarla in quella guisa che è quella de' Sig^ri^ Corsini, se non forse ancor di vantaggio, ma per recare ad effetto il suo grandioso disegno demolir si volevano le famose pitture di sopra mentovate, e molte altre variazioni fare, quanto alle Porte ꝑr venire dal Chiostro in sagrestia e dalla sagrestia in Chiesa, il tutto a spese di do Ferroni. I nostri Frati tant' e tanto ꝑr avere una suꝑba cappella che adornasse vi e più la n̄ra Chiesa, e per acquistare un sepultuario e Benefattore di quella portata nulla saria calso più non veder quei mostacci con zimarre, e mantelloni al antica abbigliati. Ma ꝑrvenuta cotal notizia agli orecchi di Donna Vittoria della Rovere, madre del Gran Duca Cosimo III. Priora delle n̄re Tertiarie, e Protettrice amorevole della nostra Cappella, proibi espressamente, o che ella il facesse di moto proprio, o come instigata dall' Accademia de' Pittori, o più veramente da una nobil Famiglia, a cui ne giova ne conviene fare il nome, diede ordine espresso che non si toccassero tali dipinture; il Marchese rispose, che, se non eravi altra difficoltà, egli avria fatte segare con ogni diligenza dal p̄mo ordine, ove sono le pitture più insigni, e gli Artefici assicuravano di poterne venire a capo senza il minimo detrimento di cotali pitture. Ma tant' è la Granduchessa ferma qual saldissima colonna nel suo impegno, non volle a verun' patto che le mura e le pitture della Cappella fossero toccate. quindi non potendo il Marchese acconciare et abbelir la Cappella a modo suo, rivalse altrove il pensiero, et ottene un luogo nella Chiesa della Nunziata, presso la Cappella della Madonna[5]) e dalla Cappella, ivi da Esso fabbricata, benchè picciola ꝑchè non potè estendersi di vantaggio, ma però di ogni sorte e genere d'ornamento richissima dedur si puote, qual fosse per essere la nostra Cappella, se era lasciato fare. Per lo

5) Laut Andreucci: »La chiesa della Nunziata.« Firenze 1857, p. 54, wurde das Patronat über diese Cappella, die erst den da Gagliano, dann den Ubaldini gehört hatte, im Jahre 1691 dem Senatore Francesco Ferroni übertragen. Daraus ergibt sich ein Datum für den Bericht des Anonymus. Vittoria della Rovere zählte damals bereits 69 Jahre. Sie starb anno 1694.

che ella si rimase nella sua squallida antichità, e se non era del tutto disonorevole a cagione degli ornamenti sopra accenati non era neppure la più bella cosa del mondo. . . . .«[6])

Emil Schaeffer.

[6]) In einem Manuskript der Riccardiana vom Jahre 1723, Cod. Riccard. N° 2141 Qu. IV. XXXIX p. 229f. beklagt sich der Autor (wahrscheinlich Bartolommeo Vanni) über den schlechten Zustand der Cappella Brancacci. Bezeichnend genug bewundert er die Fresken nicht, wie p. 226f. die Werke Passignanos, um ihrer Schönheit willen, sondern schätzt sie lediglich als »antichissime pitture«.

Zu Felice Felicianos römischen Schriftformen.

Bis in unsere nordischen römischen Kolonien hinein läßt sich auf den Inschriften der Kaiserzeit das Eindringen jener unübertrefflichen lateinischen Monumentalschrift verfolgen, wie sie in augusteischer Zeit aufgekommen war und wie sie in ihren schönsten Proben an den Triumphbögen Roms noch heute lebendig vor uns steht.

Die Ausscheidung der in dieser Schrift gehaltenen Inschriften aus der Masse des Inschriftenmaterials, also die Erkenntnis von der Vorbildlichkeit gerade dieser Buchstabenformen und Zeilenführung ist im Quattrocento nur allmählich vor sich gegangen. Am Beginn des 16. Jahrhunderts liegt sie in Paciolis und Dürers Proportionsstudien vollendet vor. Daß aber auch schon Pacioli einen um mehrere Jahrzehnte älteren Vorgänger hatte, ist durch die Publikation eines Schriftchens des Felice Feliciano aus einem Manuskript der Vaticana (cod. n. 6852) von R. Schöne nachgewiesen worden. (Ephemeris epigraphica B. I, 1872 p. 255. Die Abschrift des Manuskripts ist der Ornamentstich-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin einverleibt. Katalog Nr. 2446.) Schöne weist a. a. O. durch Nebeneinanderstellung der Auseinandersetzungen Felicianos wie Paciolis die Anlehnung des letzteren an den ersteren nach. Die vatikanische Handschrift ist durch ein Schlußepigramm des P. Ramusius datiert: Venedig 1481. Daß diese Jahreszahl sehr wohl hineinpaßt in den Lauf der Entwicklung, welchen die Lapidarschrift während der Renaissance im antikisierenden Sinne genommen hat, daß man für Pacioli auch ohne Kenntnis jenes Manuskripts einen Vorgänger postulieren müßte, erkennt man, wenn man einmal die italienische Plastik des 15. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Schriftformen verfolgt. Es ergeben sich dann drei Perioden der Entwicklung, die den drei Dritteln des 15. Jahrhunderts ungefähr entsprechen und die so zu definieren sind, daß in der ersten mancherlei kursive Elemente der Schrift einen etwas

ungleichen Charakter geben, daß diese in der zweiten ausscheiden, daß endlich in der dritten jene Monumentalschrift der römischen Triumphbögen völlig durchdringt.[1]) Folgende Denkmäler mögen dies illustrieren:

Piero di Niccolos Grabmal des Onofrio Strozzi, † 1417, in S. Trinità zu Florenz (Bode, Renaissance-Skulptur Taf. 152) zeigt in S, Z, X Neigung zum Kursivcharakter.

Donatellos und Michelozzos Grabmal Papst Johannes XXIII. im Battistero zu Florenz (Bode Taf. 53) gleich nach 1427 vollendet, zeigt sehr viel mehr lapidare Formen, wendet aber noch Abkürzungszeichen an, verdickt die Hasten ungleichmäßig etc.

Luca della Robbias Sängertribüne, bestellt 1431, zeigt vielfache Abkürzungszeichen, Zusammendrängung gewisser Buchstabengruppen zur Raumersparnis, wie sie der Monumentalschrift fremd ist, z. B. A und V, und ungleichmäßige Verdickung der Hasten.

Das mittlere Entwicklungsstadium wird am besten dargestellt durch Bern. Rossellinos Grabmal des Leon. Bruni, † 1444, in S. Croce zu Florenz (Bode Taf. 315). Kursivformen fallen weg. Die Buchstaben zeigen im allgemeinen eine gleichmäßige Strichführung doch die feinen Endausschweifungen fehlen noch. Die Buchstaben werden hie und da noch zusammengedrängt. Das gleiche ist zu bemerken von Des. da Settignanos Grabmal des Carlo Marzuppini, † 1455, ebenda (Bode Taf. 293).

Auch die Schrift an der Fassade von S. Bernardino in Perugia von 1461 (Bode Taf. 416) ist keineswegs die monumentale, obgleich hier in der Architektur der Anschluß an die römischen Fassadeaufschriften näher gelegen hätte.

Ant. Rossellinos Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato vor Florenz, Auftrag 1461, (Bode Taf. 324) mag den Übergang zu endgültigen Formen darstellen. Die klassischen Endausschweifungen sind leise angedeutet, nur die Verteilung der Buchstaben in der Zeile läßt noch zu wünschen übrig.

In Minos Grabmal Forteguerri in S. Cecilia in Rom, † 1473 (Bode Taf. 404) ist es endlich das Alphabet Felicianos und Paciolis, ist es die klare innere Disposition der Zeilen römischer Monumentalschrift, welche uns entgegentritt.

Fast noch vollkommener und in der Zeilenführung abgewogener zeigt sie sich bei Civitale im Grabmal des Dom. Bertini † 1479, im Dom zu Lucca (Bode Taf. 370).

Felicianos Studien dieser Art und ihre Veröffentlichung mögen nun doch schon vor dem vatikanischen Manuskript vom Jahre 1481 liegen

[1]) s. die Andeutung bei Thausing, Dürer II pag. 42.

und als Vorlage unter die Steinmetzen gedrungen sein, bei denen sie sich im Verlaufe der siebziger Jahre bemerkbar machen. Ist er aber in diesen seinen Studien der Pfadfinder? Ist er selbst der Künstler, der jene vorbildlichen Inschriften aus der Masse herausgefunden hat? Die Untersuchungen, welche Mommsen an verschiedenen Stellen der Kapiteleinleitungen im V. Bande des Corpus Incriptionum Latinarum und Henzen in den Monatsber. d. Berl. Akad. 1868 p. 382 über seine Inschriftensammlung angestellt haben, geben ihm nicht gerade das Zeugnis großer Selbständigkeit. Wie er aber hier des Poggio und des Cyriacus von Ancona Nachtreter ist, so möchte ich auch in ästhetischer Beziehung eine Anlehnung vermuten und den Aufschluß aus zwei Daten herleiten: Im Jahre 1460 oder wenig früher[2]) waren Mantegnas Eremitanifresken vollendet und im Jahre 1463 dedizierte ihm Felice Feliciano seine Inschriftensammlung. Natürlich setzte dieser hier bei dem Künstler kein inhaltliches, sondern ein ästhetisches Interesse voraus. Und an den Bauten auf Mantegnas Fresken sehen wir in der Tat frühesten Datums und früher wie in der Plastik die römische Monumentalschrift vollendet vor uns. Mantegna war ihr Wiederentdecker. Jene Dedikation war von Felicianos Seite eine Respektsbezeugung gerade hierfür. In der Folge dann suchte er jenes neue vom Standpunkte des Schreibmeisters aus nutzbar zu machen, und in den folgenden Jahrzehnten sehen wir sie in der Plastik und, ich will gleich hinzufügen, bald auch in den Drucken eindringen. Es sind die »exquisite litere latine antiquarie« von welchen Colonna in der Hypnerotomachia Poliphili spricht. In des Aldus Offizin werden die Grundsätze dann bald auch auf die griechischen Majuskeln angewandt. Dieses Verdienst Mantegnas würde, scheint mir, Tatsache bleiben, auch wenn in Wirklichkeit das Alphabet in Paciolis Buch von Lionardo gezeichnet sein sollte, wie man mit größerer oder geringerer Bestimmtheit annimmt. (Vgl. Müntz, Renaiss. II p. 816.) Die Auswahl der Vorbilder aus den antiken Steinschriften hatte Mantegna getroffen. Feliciano gibt im Gegensatz zu Pacioli die vertiefte Form der Buchstaben auch für die Schreibzwecke als Vorbild und in Wirklichkeit ist dies die Form — also diejenige mit der Mittellinie in den Hasten — in welcher das klassische Alphabet in die Druckoffizinien in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento eindringt.

Wo hatte Mantegna sich angeregt? In Felicianos Werkchen werden die Belege für die vorgeführten Buchstabenformen freilich mehrfach aus des Verfassers Heimatsstadt Verona, dem oberitalienischen Rom des

[2]) S. Kristaller Mantegna pag. 67.

Quattrocento, angeführt. Für Mantegna aber scheint mir auch unter unserem Gesichtspunkte die Frage aufzutauchen: Hatten nicht die stadtrömischen Monumentalbauten selbst ihn angeregt, d. h. war er nicht schon in seinen jungen Jahren einmal in Rom?[3])

Jos. Poppelreuter.

3) s. Thode, Mantegnamonographie p. 85, Portheim, Jahrbuch der Kgl. pr. Kunsts. 1886 p. 216.

Zur Elfenbeinplastik der Barockzeit.

In seinen »Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit«,[1]) in welchen Dr. Chr. Scherer zum ersten Male die hauptsächlichsten Meister dieses Kunstzweiges einer eingehenden, kunsthistorischen Betrachtung unterzieht, berichtet er an erster Stelle über Ignaz Elhafen, den er als einen der tüchtigsten Vertreter seines Faches feiert. Den wenigen Notizen, die Scherer von den Lebensumständen des Künstlers zu berichten weiß, vermag ich noch eine weitere hinzuzufügen, die nicht allein für die Erkenntnis der Werke Elhafens, sondern mehr noch für diejenige der Werke seines Kollegen am Düsseldorfer Hofe, nämlich des Venetianers Antonio Leoni von Wichtigkeit ist. Die Nachricht findet sich in einer reich illustrierten Prachthandschrift, die mir seinerzeit durch gütige Vermittlung des Herrn Prof. Dr. Clemen in Bonn von dem Besitzer, Herrn Buchhändler Pflaum auf der Fahnenburg bei Düsseldorf, in liebenswürdiger Weise zur Einsicht und Benutzung auf mehrere Tage überlassen wurde. Der Verfasser des in französischer Sprache im Jahre 1709 geschriebenen, 337 Seiten (Folio) umfassenden Werkes, welches den Titel führt: »Le portrait du vrai mérite dans la personne ser. de mons. l'électeur palatin«, ist ein Italiener namens George Marie Raparini, der lange Zeit am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm lebte und dort seine Aufzeichnungen machte. Er berichtet uns in der überschwenglichen Ausdrucksweise seiner Zeit von allen bedeutenden Persönlichkeiten, die damals am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten zu Düsseldorf eine Rolle gespielt haben. Besonders wertvoll ist dabei das Kapitel, welches der Biographie der glänzenden Künstlerschar gewidmet ist. Nachdem er hier zunächst dem Bildhauer Ritter Gabriel von Grupello, dem Autor des bekannten Reiterstandbildes Johann Wilhelms auf dem Düsseldorfer Marktplatze, einen schwülstigen Lobeshymnus gesungen hat, kommt er sodann auf Seite 195 auf die beiden Elfenbeinschnitzer Leoni und Elhafen zu sprechen. Die Stelle, die hier unverkürzt wiedergegeben werden soll, lautet:

[1]) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 12. Straßburg 1897.

J'entens ici que la statuaire réclame deux de ses vaillans Professeurs. J'y cours en diligence. Elle pensait mais faussement, que la petitesse de leurs ouvrages me les aurait fait oublier en passant outre, lorsque je les ay obmis à l'endroit où j'ay placé Ms. le Chev. Gripello grand seulement dans les grandes piéces. Je n'avais gardé de les couvrir avec le silence, et comme la petitesse n'ôte pas le prix à ce qui est beau et qu'elle, au contraire, le reléve, étant passé en proverbe parmi les connaisseurs, que tant plus petit tant plus beau, je parleray en premier lieu de monsieur Leony natif de Venise et sculpteur en hyvoire.

Ses camayeux, ses bas-reliefs renferment toutes les grâces, que l'art le plus fin sçait enfanter. Ses petites figures se tournent et s'arrêtent en de belles attitudes et propres pour les actions, dans les quelles on les emploie, elles ont du mouvement et de l'esprit. Les muscles sont arrangés dans leurs assiettes, et sur les muscles les veines se font voir flottantes avec délicatesse et avec force. Les plis des draperies accompagnent doucement les nudités, elles les couvrent, mais ne les cachent point entièrement, suivant l'ordre des parties du corps, elles s'y jettent dessus sans se coller sur la chair et s'arrêtent simplement aux jointures des os pour les indiquer aux regardans.

C'est de ses ouvrages, ce que Ovide disait dans ce fabuleux récit, que le travail surpassait par son excellence le prix de la matiére. »Materiam superabat opus.« Cet habile statuaire a orné de petites statues le modéle ci devant repprésenté dans la medaille du comte Alberti. Il a sculpté en hyvoire la conversion de S. Paul en des beaux grouppes de figures et en outre le martyr de saint Laurent, le rapt de Proserpine, le sacrifice d'Iphigénie et plusieurs autres rares piéces en considération, de quoi je lui inscris sa medaille avec les quattres vers suivans.

Mollia sunt pelago torpentque coralia tunc, cum
De pelago properant artificiumque petunt,
At rigidum dum tractat ebur manus alma Leonis
Mollius est aera fitque vel ipsa caro. (Folgt die Medaille.)

J'ai souvent fait reflexion que, lorsque les Princes et principalement monseigneur, qui est un fin connaisseur et professeur de rares piéces de diamans,[2]) lorsqu'ils en acquièrent un de grand prix, ou bien lorsqu'ils acheptent quelque rare perle, que sa valeur en augmente de beaucoup, s'il leur arrive d'en trouver la pareille et que par cet assortissement favorable leur thrésor soit complet. De même en font-ils avec les excellens hommes. Ils cherchent leur semblables, ils les approchent,

[2]) Er schnitzte selbst in Elfenbein. Raparini S. 81.

afin de faire naître et d'entretenir parmi eux une espéce d'émulation profitable une jalousie de vertu, qui ne manque jamais de les piquer avec des fortes aiguillons de reputation, pour qu'ils courent d'autant plus vite à la gloire, ainsi que deux tranchans de couteaux s'entre-aiguisent en se frottant ensemble, de même que deux lignes concourrantes à un même point se hâtent et s'approchent vers la fin de leur course. Voilà comme font les Gens de vertu, ils s'entre-gardent dans la carriére et croiraient d'encourrir sa honte, si aucun d'eux resterait un demi pas en arrière. Cette considération a fait, que son Altesse électorale a tiré de l'Autriche à son service un autre sculpteur en hyvoire, qui s'appelle Ignace Helhafen. Plusieurs piéces, que j'ai vu de lui, m'ont porté avec justice, à lui ouvrir la porte de mérite, afin qu'il prenne sa place..

Celui s'est attaché à l'école romaine et observe l'antique dans ses contures avec beaucoup d'attention. Je donne ici son éloge en abbrégé. Haec tua si vivunt eburis pulcherrima signa a superis donum Pygmalionis habes. (Folgt seine Medaille.)

Hier wird also ausdrücklich bestätigt, was Scherer schon mutmaßte, daß Elhafen von Wien aus an den Düsseldorfer Hof berufen wurde. Leider sagt uns auch Raparini nicht, in welchem Jahre die Berufung erfolgt ist. Doch geht aus seinen Worten hervor, daß Elhafen später als Leoni nach Düsseldorf gekommen sein muß. Dieser aber dürfte wohl sicher erst nach des Kurfürsten Vermählung mit Maria Anna Louise von Medici, der Tochter Cosimos III. von Florenz, also jedenfalls nicht vor dem Jahre 1691 in Düsseldorf eingetroffen sein. Elhafens Aufenthalt am kurfürstlichen Hofe mag demnach in die letzten Jahre des 17. und die ersten 15 Jahre des folgenden Jahrhunderts fallen. Möglich, daß er bis zum Tode des Fürsten, der im Jahre 1716 erfolgte und die ganze Künstlerkolonie in alle Winde zerstreute, dauerte. 1709, als Raparini seine Aufzeichnungen machte, scheint Elhafen wenigstens noch in Düsseldorf gelebt zu haben. Interessant ist nun, was Raparini über den Anlaß zu des Künstlers Berufung erzählt, der Kurfürst habe dem Leoni in Elhafen mit Absicht einen Rivalen zu geben gedacht, um durch die gegenseitige Konkurrenz den Eifer und die Schaffenslust der beiden Künstler zu erhöhen und anzufeuern. Wenn wir auch diese Angabe keineswegs als bare Münze zu betrachten brauchen, so läßt sich doch vielleicht aus ihr etwas anderes herauslesen, nämlich eine später entstandene, feindselige Haltung der beiden Meister zu einander. Jedenfalls muß nach Raparinis Bericht Leoni ein nicht minder begabtes und bedeutendes Talent als Elhafen gewesen sein. Auch kann man aus der kurzen Charakterisierung ihrer Arbeiten eine gewisse Differenz bezüglich ihrer Stilweise herausfühlen. Elhafen, als ein Anhänger der römischen Schule, d. h. als Vertreter der

Richtung des Bernini und Cortona beobachtete, wie dies ja auch in der Tat seine Werke erkennen lassen, den weichen Linienfluß »antiker Konturen«. Er bildete mit Vorliebe nackte Figuren und zwar meistens aus dem Kreise der griechischen und römischen Mythologie. »Seine Männer, sagt Scherer (S. 13), sind kraftvoll, sehnig und muskulös, zugleich aber von einer bäurischen Plumpheit und Schwerfälligkeit, die sie zu jeder anmutigen Bewegung unfähig macht. Auch seine Frauen haben volle, ja üppige Formen, die jedoch gleich weit von der gewaltigen Formenfülle Michel-Angelesker Riesenweiber, wie von der urwüchsigen Derbheit Rubensscher Frauengestalten entfernt sind«. Zu dieser Charakteristik Elhafenscher Stilweise steht diejenige Raparinis über Leonis Formensprache in einem bestimmt gezeichneten Gegensatze. Danach besaßen dessen Figuren eine außerordentliche Grazie und Anmut und eine überaus geistreiche Art der Stellung und Bewegung. Wahrscheinlich waren sie schlanker, eleganter und nicht so »bäurisch plump« und »schwerfällig« als diejenigen Elhafens. Auch müssen sie bei aller Grazie doch noch eines gewissen realistischen Zuges nicht entbehrt haben. Die Muskeln waren besonders hervorgehoben und die Adern unter der Haut zu sehen. Außerdem scheinen sie mehr bekleidet gewesen zu sein, was wohl zum Teil die Wahl des dargestellten Stoffes bedingt haben mag, der anscheinend mehr der biblischen und klassischen Historie entnommen ist. Raparini nennt uns eine Bekehrung Pauli, eine Marter des hl. Laurentius, einen Raub der Proserpina und eine Opferung Iphigeniens. Doch hüllten seiner Aussage nach die Gewänder den Körper nicht derartig ein, daß sie die Struktur desselben völlig verdeckten, sondern sie begleiteten die Konturen und deuteten die Formen in gewissenhafter Weise an. Mit Hülfe dieser Kennzeichen dürfte es ja nun den Forschern auf diesem Gebiete nicht mehr schwer fallen, die von Raparini genannten Arbeiten Leonis wieder aufzufinden. Wahrscheinlich werden sie, wie auch die Düsseldorfer Werke Elhafens in das Bairische National-Museum gekommen sein. So wird man zunächst zu untersuchen haben, ob nicht daselbst die von Scherer dem Elhafen vermutungsweise zugeschriebene Opferung Iphigeniens, sowie der Raub der Proserpina und damit auch die Enthaltsamkeit des Scipio, der Heldenmut des Mutius Skävola und die Erziehung des Bacchus vielmehr dem Leoni zuzuweisen sind. Ebenso könnte auch vielleicht das Relief der Bekehrung Pauli, welches sich im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindet und nach Scherer von demjenigen Elhafens in Kremsmünster verschiedene Abweichungen enthalten soll, auf Leoni zurückzuführen sein. Doch kann ich diese Untersuchungen ja den Herren, die auf diesem Gebiete bewandert sind, überlassen.

Was die von Raparini angeführten kleinen Statuen für das Modell des Grafen Alberti anbetrifft, so waren hiermit 158 kleine Figürchen gemeint, die Leoni für ein Treppenmodell gefertigt hatte, das in dem neu zu errichtenden Residenzschlosse des Kurfürsten zu Düsseldorf, dessen riesiger Originalplan von der Hand des Grafen Matthias Alberti[3]), eines italienischen Architekten am Hofe Johann Wilhelms, heute noch im historischen Museum der Stadt zu sehen ist, zur Ausführung kommen sollte. Das Modell, welches leider zu Grunde gegangen ist, bestand nach Raparinis Beschreibung und Zeichnung (S. 170) aus zehn Einzeltreppen, die zusammen ein Achteck bildeten und in der Mitte einen Weg freiließen, der auf 50 Fuß Breite projektiert war. Auf den Stufen standen in gewissen Abständen die Figuren des Leoni auf hohen Piedestalen. Grupello war für die spätere Ausführung in Marmor vorgesehen. Ob diese Figürchen des Leoni wirklichen Kunstwert besaßen, oder nur, wie man denken möchte, als kleine, flüchtige Skizzen ausgeführt waren, muß dahingestellt bleiben. Raparinis Erwähnung und Nachzeichnung des Treppenmodells könnte allerdings den Gedanken aufkommen lassen, daß es sich hier um ein kleines Kunstwerk gehandelt habe, wie denn derartige Spielereien zu jener Zeit ja gang und gebe waren. Schwerlich aber dürften die Figürchen Leonis als Modelle und Vorbilder Grupellos bestimmt gewesen sein.[4])

Ferd. Koch.

3) Alberti, ein geborener Venetianer, erbaute auch das Schloß Bensberg, welches dem Kurfürsten als Jagdschloß diente und heute bekanntlich in eine Kadettenanstalt umgewandelt ist.

4) Leider erfahre ich zu spät, daß Dr. Scherer in seinem jüngst erschienenen Buche »Elfenbeinplastik seit der Renaissance« (Monographien des Kunstgewerbes Bd. VIII S. 20f.) die oben erwähnten Stücke dem Leoni nunmehr bereits zurückgegeben hat. Wenn somit meine Notiz in dieser Hinsicht zu spät kommt und überflüssig erscheint, so wird sie immerhin als Bestätigung der von Scherer so scharfsinnig aufgestellten Vermutungen und als Nachricht zu der Biographie Leonis und Elhafens nicht unwillkommen sein.

Literaturbericht.

Allgemeine Kunstgeschichte.

Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 13. Juli 1901. Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Basel 1901.

Ein vornehm ausgestatteter Band von 357 Seiten Text in Folio mit zahlreichen Textabbildungen in Zinkätzung und Radierung sowie außerdem 66 Vollbildern in Radierung, Kupferstich, Lithographie, Farbendruck und Photogravüre.

Das Werk schildert im zweiten Teile auf ungefähr 140 Seiten Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert und enthält zunächst einen Aufsatz von Carl Christoph Bernoulli, dem Oberbibliothekar der Basler Universitätsbibliothek, über das geistige Leben und den Buchdruck im 15. Jahrhundert, der indessen die künstlerische Ausstattung der Bücher nur nebenbei berührt. Es folgen aber dann zwei kunsthistorische Arbeiten, von denen beide namentlich aber die erste mehr als bloß lokales Interesse verdienen.

Der Abschnitt »Malerei« enthält die längst erwartete Publikation über Konrad Witz von Dan. Burckhardt mit achtzehn Vollbildern in Photogravüre, fast alle nach guten Aufnahmen. Eine Übersicht über alle Denkmäler, die noch von der Geschichte der Malerei in Basel während des 15. Jahrhunderts Zeugnis ablegen, hätte dem Titel zwar mehr entsprochen und wäre auch von Interesse gewesen, indessen hat sich der Verfasser darüber selbst schon früher, auch im Zusammenhange ausgesprochen (Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel 1894) und er beschränkt sich im wesentlichen darauf, eine neue Entdeckung, die bisher nur vorläufig angekündigt war mit allen ihren Konsequenzen zum Gegenstand seiner Darstellung zu machen. Er gibt uns

dafür einen der wichtigsten Beiträge, die zur Geschichte der schwäbischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den letzten zwanzig Jahren erschienen sind.

Die Gemälde, um die es sich handelt, sind nur zum kleinen Teil erst neuerdings bekannt geworden. Im Baseler Museum harrte seit langer Zeit eine Reihe von Bildern der genauern Bestimmung; in den 90er Jahren tauchte dann im Münchener Kunsthandel ein Werk auf, das ins Basler Museum gelangte, obwohl vorerst die Übereinstimmung mit dem schon vorhandenen Cyklus nicht bemerkt wurde. Fast gleichzeitig wurde auch das Gemälde aus dem Nachlaß des Prälaten Straub bekannt, das jetzt eine Zierde des Straßburger Museums bildet. Die Verwandtschaft dieses Bildes mit der neuen Basler Erwerbung ist auffallend und war schon festgestellt, als Burckhardt in zwei beiderseits bemalten Tafeln des Genfer Musée d'archéologie, von denen die eine datiert und bezeichnet ist, dieselbe Hand sowohl wie in den jüngst bekannt gewordenen als wie in den längst bekannten rätselhaften Gemälden sah. Dazu kam noch eine Entdeckung von Bayersdorfer im Neapeler Museum.

In der von Burckhardt angenommenen Chronologie ergibt sich nun folgendes Inventar erhaltener Werke.

Frühwerke.

1. Die acht Tafeln des Basler Museums, die zum älteren Bestand gehören. Fünf mit Goldgrund, Darstellungen von Handlungen, in denen eine symbolische Vorbedeutung für die Erlösungsgeschichte gesehen wurde: Esther und Ahasver, David und Melchisedek, Cäsar und Antipater, sowie auf zwei Tafeln: David und die drei Helden, die aus dem Lager der Philister bei Bethlehem Wasser bringen, ferner: die Einzelgestalt der Synagoge, die Einzelgestalt eines Mannes mit Messer und Buch (früher als Bartholomäus, jetzt von Burckhardt als alttestamentarischer Priester bezeichnet), endlich ein heiliger Christophorus in weiter Landschaft. — Die Bilder stammen wie übrigens auch die Holbein in der Karlsruher Galerie aus der Kunstsammlung des Markgrafen von Baden, die sich bis 1808 in Basel befand, sie gingen dann in Basler Privatbesitz über und haben sich infolge verschiedener Schenkungen wieder in der öffentlichen Kunstsammlung der Stadt zusammengefunden. Die Annahme, daß sie aus einer Kirche in Basel oder der Umgebung kommen, ist damit zwar nicht geboten, aber doch recht naheliegend. Die fünf zuerst genannten gehörten sicher einem und demselben Altare an, daß die andern auch dazu gehörten, ist wahrscheinlich. Die Maße stimmen wenigstens ungefähr. Mündler hatte die Gemälde einst nicht so ganz mit Unrecht als französisch-burgundische Schule bezeichnet. Burckhardt selbst führte sie als

Konservator der Galerie im Kataloge früher als »Art des Gerrit van St. Jans« auf.

2. Das Gemälde im Museo Nazionale in Neapel. Die hl. Familie mit der hl. Katharina und Barbara in einem Kirchenraume, in dem eine freie Wiedergabe des Baseler Münsters deutlich zu erkennen ist.

Spätwerke.

3. Das Bild im Straßburger Museum. Maria Magdalena und Catharina in einer gotischen Halle.

4. Das Bild, das im Münchener Kunsthandel aufgetaucht ist: Joachim und Anna an der goldenen Pforte im Basler Museum. Von größerem Format, von den übrigen Basler Tafeln auch im Stil etwas verschieden.

5. Die Tafeln im Musée d'archéologie in Genf. Wahrscheinlich die beiden Teile eines größeren Altarflügels, dessen Gegenstück verloren ist. Auf der ehemaligen Innenseite der einen Tafel der Stifter Kardinal Jean de Brogny vor der Madonna knieend, auf der Außenseite die Befreiung Petri, hier am Rahmen das Wappen des Kardinals. Auf der Innenseite der anderen Tafel die Anbetung der Könige, außen Petri Fischzug. Hier die Inschrift: hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M°CCCC°XLIIII°. Die Bilder stammen aus der ehemaligen Makkabäer-Kapelle in Genf und sind auch in Genf entstanden, denn die Landschaft auf dem Fischzug Petri ist eine Darstellung des Genfersees von der Schweizerseite aus, im Hintergrunde sieht man einen Teil des Salève.

Daß ein und derselbe Künstler diese Gemälde geschaffen, ist kaum zu bezweifeln, die Hand des Meisters ist leicht erkenntlich trotz auffallender Verschiedenheiten der Formgebung und der Ausführung. Eine Ausnahme macht nur der hl. Christophorus, allein dieses Bild ist stark restauriert worden und weist immerhin in einigen Einzelheiten und in der Gesamtauffassung erhebliche Analogien mit den übrigen Schöpfungen auf.

Aus den Basler Urkunden geht hervor, daß ein Konrad Witz von Rottweil, der sich auf Latein »Sapientis« (i. e. Sohn des Sapiens) nannte, in Basel kurz vor der Mitte des Jahrhunderts tätig war. Er wurde 1434 in die Zunft, 1435 in das Bürgerrecht aufgenommen, kauft im Frühjahr 1443 ein größeres Anwesen an der Hauptstraße der Stadt, muß dann aber, auch nachdem er 1444 das Bild in Genf signiert hatte, außerhalb von Basel sich aufgehalten haben. Er ist vor August 1447 mit Hinterlassung von sechs unmündigen Kindern, aber als wohlhabender Mann gestorben. Die älteren Kinder scheinen sich indessen dem mündigen Alter genähert zu haben. Daraus schließt Burckhardt, daß Witz sich im Beginne der 30er Jahre, noch vor der Aufnahme in die Zunft, verhei-

ratet hat, im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts geboren wurde und in der Vollkraft seiner Jahre gestorben ist. Ungefähr dasselbe Ergebnis erhält man auch dann, wenn man die Verheiratung in die Zeit der Aufnahme in Zunft und Bürgerrecht, also um 1435 ansetzt. Konrad Witz ist also einige Jahre jünger als Roger van der Weyden und Jaques Daret gewesen, aber schon früh, bald nach Jan van Eyck gestorben.

Diese Entdeckung, die schon seit einigen Jahren in Fachkreisen bekannt war, hat im Verein mit der Publikation des Moserschen Altares in Tiefenbronn, dem Bekanntwerden der Gemälde von Hans Multscher in Sterzing und namentlich denen von 1437, jetzt im Berliner Museum, die bisherigen Anschauungen über die Entwicklung der schwäbischen Malerei im 15. Jahrhundert vollständig umgestoßen.

Bisher nahm man an, daß erst in den sechziger Jahren sich in Oberdeutschland ein der niederländischen Kunst verwandter Naturalismus ausgebreitet habe und zwar vielfach unter direktem Einfluß des Roger van der Weyden. Nun zeigen aber die Werke des Witz schon ganz unverkennbar die neue Richtung, man hätte sie unbedenklich etwa um zwei Jahrzehnte später angesetzt. Wir erfahren zu gleicher Zeit, daß sie in Basel entstanden sind und von einem oberdeutschen Meister stammen, und es ist nicht zu verkennen, daß nicht erst Roger, sondern schon Jan van Eyck und die frühen Werke des Meisters von Flémalle auf die oberdeutsche Kunst gewirkt haben.

Außerdem hat, wie Burckhardt glaubhaft macht, Konrad Witz in Basel gar nicht allein gestanden. Im Museum der Stadt befinden sich zwei Tafeln, die aus einer abgebrochenen Kirche von Sierenz, einem Dorfe an der Bahnlinie Basel—Mülhausen stammen: Martin, den Mantel mit dem Bettler teilend, und Georg, den Drachen tötend. Burckhardt sucht hier dieselbe Hand wie in dem Gemälde von Donaueschingen mit den beiden hl. Einsiedlern Antonius und Paulus. Dieses Bild ist 1445 datiert. die Jahrzahl wurde früher trotz ihres echten Aussehens angezweifelt, Heute hat das Datum nichts befremdliches mehr und es dient im Gegenteil zur genaueren Einordnung jener beiden Basler Bilder. Das Kolorit des Donaueschinger Bildes steht mir zwar etwas heller in Erinnerung als das der Gemälde aus Sierenz, trotzdem scheint mir Burckhardt recht zu haben. Zu den ganz auffallenden Analogien im Stil, die schon die Abbildung zeigt, kommt noch der Umstand, daß auf dem Donaueschinger Bilde im Hintergrunde das Spalentor in Basel in seinem damaligen Zustande abgebildet ist. Diese Kombination öffnet nun aber wieder eine weitere Perspektive. Burckhardt weist auf die ganz frappante Übereinstimmung der Landschaft in einem Stiche des Meisters E. S. von 1467, Johannes auf Patmos, mit den Landschaften dieses Basler Meisters von 1445 hin.

Mit alledem gewinnt nun auch der Umstand, daß Stephan Lochner aus Meersburg bei Konstanz stammt, daß ein Hance de Constance in den Diensten Philipps des Guten erwähnt wird, eine neue Bedeutung für die Geschichte der schwäbischen Malerei.

Nicht beistimmen können wir dagegen den Ansichten des Verfassers über die Entwicklung des Konrad Witz und namentlich nicht mit der Ansicht, daß die Berührung des Meisters mit der flandrischen Kunst nur eine oberflächliche gewesen sei. Daß das Bild in Straßburg und das in Basel mit Joachim und Anna beide zu den reiferen und späteren gehören und mit den Genfer Tafeln eine Gruppe bilden, ist nicht zu bestreiten. Auch das hat Burckhardt richtig eingesehn, daß Jan van Eyck und der Meister von Flémalle auf Witz gewirkt haben. Der Verfasser sieht aber bloß vorübergehende Anlehnungen in einzelnen Werken in dem Neapeler Bilde an Jan van Eyck und in dem Straßburger an den Flémaller und findet in den älteren Basler Bildern noch lediglich eine Kunst »aus Eigenem«, eine Richtung der schwäbischen Malerei, die den Stammescharakter noch unberührt bewahrt hat und nur dem allgemeinen Streben nach stärkerer Naturwahrheit gefolgt ist. Unseres Erachtens verrät nun Konrad Witz wohl eine sehr individuelle Auffassung in Ausdruck, Gebärde und Gestalt und seine rauhe Größe ist oberdeutsche Eigenart. Aber die Darstellung von Raum und Form, die Art der plastischen Modellierung ist diejenige, die die Brüder van Eyck in die Malerei eingeführt haben.

Mir scheint es nicht glaubhaft, daß diese neue Art der Darstellung ein drittes oder viertes Mal in der Weltgeschichte erfunden worden ist; die Leistung scheint mir zu groß; die Natur ist sparsam im Hervorbringen von Genies, die so viel leisten können. Ich würde mich nicht wundern, wenn eines Tages bekannt werden sollte, daß auch Masaccio von der epochemachenden Arbeit der Niederlande gelernt habe. Anderseits bedingt aber auch die Herübernahme einer solchen neuen Darstellungsart weit mehr als das Erlernen eines Kunstgriffes. Sie erfolgt nicht ohne tiefgreifende Umwandlungen — auch im Denken und Fühlen. Doch wird man solchen Erwägungen keinerlei Bedeutung beimessen. Überzeugender dürfte der Hinweis darauf sein, daß sich überall, auch in den älteren Basler Bildern des Konrad Witz, die deutlichen Spuren eines direkten Einflusses von Seiten des Flémaller Meisters finden: in der Wahl der Farbenakkorde, im Wurf der Falten, in der Art, wie diese mit geraden, im spitzen Winkel sich treffenden Linien gezeichnet sind, in der Freude am Spiel der Schlagschatten und selbst in der Art des Sitzens. Das Bild in Neapel, in dem Burckhardt den Einfluß des Jan van Eyck zugibt, dürfte übrigens außerdem das frühste unter den erhaltenen sein.

Konrad Witz verliert dadurch für uns nicht an Interesse. Das frühe Erfassen des Neuen und die ungeschwächte Kraft und Selbständigkeit innerhalb der neuen Richtung geben ihn als einen der größten deutschen Maler des Jahrhunderts, ebenbürtig einem Moser und einem Pacher, zu erkennen. Der Künstler ist eher höher einzuschätzen als Dan. Burckhardt glaubt. Auch Pacher und Dürer wußten zuerst unter ihren Landsleuten und am selbständigsten die Fortschritte einer fremden Kunst, wenn auch einer anderen, zu verwerten.

Der letzte Abschnitt der Festschrift »Baukunst, Bildhauerei« von Karl Stehlin hält, wie die Darstellung der Malerei, nicht genau, was der Titel verspricht. Eine Anzahl von den wichtigsten Schöpfungen des ausgehenden Mittelalters haben schon früher eingehende Würdigungen erfahren, die Bauten des 15. Jahrhunderts am Münster vom Verfasser selbst, das Rathaus in einer Monographie von Alb. Burckhardt und Rud. Wackernagel. Allein es fehlte auch so nicht an hervorragenden Leistungen, die einer Beschreibung lohnten, sodaß die erste Hälfte der letzten Abhandlung der Festschrift ein wertvolles Bild spätmittelalterlicher Bautätigkeit bieten konnte. Es ist höchstens das zu bedauern, daß der verfügbare Raum zur Kürze nötigte.

Fast alle Aufgaben der Baukunst, welche in einer mittelalterlichen Stadt überhaupt vorkommen, sind, wie der Verfasser hervorhebt, wenigstens durch ein gutes Spezimen vertreten. Stehlin beginnt mit einem Wohnhaus, dem »Bischofshof«, der Residenz der Bischöfe, einem Bau, der unter den mittelalterlichen Schöpfungen dieser Art am besten erhalten und außerdem, auch nach dem Umbau im 15. Jahrhundert, als das erste Wohnhaus der Stadt galt, da hier die durchreisenden Könige und Kaiser einquartiert wurden.

Es folgen der Fischmarktbrunnen, ein Meisterwerk spätgotischer Zierarchitektur. Das bekannte Spalentor, die Kapelle auf der alten Brücke, das Karthäuserkloster und die Leonhardskirche. Der Verfasser gibt außer der Beschreibung der alten Teile und einem kurzen Abriß dessen, was über das Leben der ausführenden Meister bekannt geworden ist, auch eine fachkundige knappe Würdigung des künstlerischen Problems und der künstlerischen Lösung, wobei er stets ein besonderes Interesse den Proportionen zuwendet. Wegen der vorzüglichen Dispositionen und Verhältnisse widmet er auch der alten Fassade des Rathauses noch einen kurzen Abschnitt. Die Erörterungen sind begleitet von mehreren Textillustrationen und 16 Vollbildern, einer Photogravüre nach zwei photographischen Aufnahmen des Fischmarktbrunnens und 15 Photolithographien nach Zeichnungen, von denen die meisten Originalaufnahmen des Architekten R. Visscher van Gaasbeek sind.

Der Abschnitt über die Plastik ist besonders der vorzüglichen Abbildungen wegen wertvoll. Das meiste, was aus dem 15. Jahrhundert überhaupt noch erhalten ist, wurde abgebildet, aber es ist nicht viel, im Bildersturm ist fast alles zugrunde gegangen. Von Werken der Holzplastik scheinen in Basel vorher auch solche von großem Werte vorhanden gewesen zu sein. Stehlin verzeichnet einige urkundliche Notizen, aus denen wenigstens das hervorgeht, daß erstaunliche Summen für Schnitzaltäre bezahlt wurden; allein von Holzskulpturen mit figürlichen Darstellungen sind heute nur einige Chorstühle und einige Medaillons an hölzernen Decken nachweisbar und plastische Werke in Stein sind auch sehr selten.

Immerhin konnte auf zehn Tafeln eine interessante Auswahl geboten werden. Von 1428 bis 1512 ist fast jedes Jahrzehnt vertreten. Ein kurzer Text begleitet die Tafeln, dessen Inhalt, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, auf Dan. Burckhardt zurückgeht.

Man erhält angesichts der abgebildeten Denkmäler den Eindruck, der auch durch die sonst noch erhaltenen nicht modifiziert wird, daß in Basel keine selbständige Bildhauerschule bestanden hat, daß vielmehr oberdeutsche Meister verschiedener Richtungen in der Stadt tätig gewesen sind. Auch stammt nichts von dem, was erhalten ist, von einem Künstler, der ähnlich wie Konrad Witz seiner Zeit vorausgeeilt war. Das Hervorragendste sind ohne Zweifel die beiden Schöpfungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die Chorstühle der Karthause und die des Münsters. Unter den Werken, die am Schluß des 15. Jahrhunderts und am Beginn des 16. entstanden sind, findet sich nichts, was dem Besten in Nürnberg, Augsburg oder Ulm gleichgestellt werden könnte, und doch ist einiges unter dem Erhaltenen, wie das Grabmal des Wolfgang von Uttenheim (von 1501) und die Medaillons eines Zimmers in der Karthause, offenbar den hervorragendsten Kräften anvertraut worden, die gerade zu haben waren.

Der Stil, der in Deutschland für den Schluß des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist, der mit den eckigen Linien und scharfen Brüchen im Faltenwurf, macht sich erst in den siebziger Jahren zugleich mit dem Einfluß des Meisters E. S. geltend, während er in der Malerei schon mit Witz auftritt. Die reizenden Steinreliefs am Fischmarktbrunnen von 1468 wären in Augsburg und Nürnberg, geschweige denn bei den Niederländern schon zwanzig bis dreißig Jahre früher möglich. Die Hauptfiguren des Brunnens, die noch weit altertümlicher sind, werden allerdings von den Verfassern wohl mit Recht als die Überreste eines älteren an derselben Stelle einst vorhandenen Werkes bezeichnet.

Eine zeitliche Bestimmung der Schöpfungen, die nicht durch ein

Datum oder eine urkundliche Notiz festgelegt sind, ist natürlich hier, wo so wenig erhalten ist, sehr schwierig; gegen die Datierungen der Verfasser dürfte deshalb höchstens das vielleicht gesagt werden, daß die Chorstühle des Münsters wohl zu spät angesetzt wurden; sie sind wohl nicht in der Mitte des Jahrhunderts, sondern schon vor 1430 entstanden. Die scharfe individuelle Durchbildung der Köpfe, die mit Recht hervorgehoben wird, habe ich doch schon um 1400 auch in Oberdeutschland namentlich an hervorragenden Grabsteinen vielfach gefunden. Bei dem Chorgestühl des Münsters ist aber der Gesamtcharakter der größeren Gestalten, die Haltung der Figuren wie der Lauf der Falten, noch der für das 14. Jahrhundert charakteristische. Dies legt die Vermutung doch sehr nahe, daß die Arbeiten nicht etwa wie die Bilder des Witz unter den anregenden Einflüssen entstanden sind, welche die fremden Künstler während des Konzils brachten, daß die Chorstühle vielmehr für die kommende Kirchenversammlung bestellt worden sind.

Am Schlusse der Abhandlung widmet Stehlin noch einige wenige Worte den Hauptzweigen des Kunsthandwerkes, der Goldschmiedekunst, Kunstschlosserei und der Glasmalerei, und jede Gattung wird durch je eine Tafel illustriert. Hier ist indessen der Wunsch berechtigt, denselben Gegenstand in viel weiterem Umfange, wenngleich in ähnlich knapper Form und sachkundiger Art behandelt zu sehen. Das vorhandene Material hätte es gestattet, diesen Gebieten einen eigenen Abschnitt von ähnlichem Umfang wie der über die Malerei oder der über die Baukunst zu widmen.

Heinr. Alfr. Schmid.

Architektur.

Gustave Clausse. Les San Gallo Architectes, Peintres, Sculpteurs, Médailleurs, XVe et XVIe siècles. Tome premier: Giuliano et Antonio l'Ancien. Paris, Ernest Leroux 1900. LV und 404 S. in gr. 8° mit 45 Illustrationen in Holzschnitt, Lichtdruck und Photogravüre.

In dem vorverzeichneten Buche liegt der erste Band einer Publikation vor uns, die sämtliche Mitglieder der Sangallodynastie in drei Bänden behandeln soll. Ehe der Verfasser an sein eigentliches Thema herantritt, hat er es für nötig erachtet, uns in einem auf 55 Seiten ausgesponnenen, mit der dorischen Wanderung (!) beginnenden »Allgemeinen Überblick« über den Ursprung der Renaissance zu unterrichten. Seine Ausführungen

gipfeln in der These, sie sei — sowohl zur Zeit des Augustus als im 16. Jahrhundert — nichts anderes gewesen »als das Wiederauftauchen, die Erneuerung, die notwendige Nachahmung dessen, was das Zeitalter des Perikles erfunden hatte, und habe alle künstlerischen, literarischen und philosophischen Formeln reproduziert, deren Wiege die Antike gewesen war« (S. X und XLIII). Nachdem der Verfasser für seine folgenden Ausführungen sich und uns auf dieses sichere Fundament gestellt hat (wobei wir nebenher manches bisher Unbekannte erfahren, z. B. daß die Christen sich für die Bedürfnisse ihres Kultus der römischen Basilika bemächtigt hatten und während vieler Jahrhunderte keine anderen Vorbilder für ihre Kirchen suchten (S. XLIV); daß man bis auf die Zeit, die zwischen der Regierung der Kaiser Otto I. und Friedrich II. liegt, herabsteigen müsse, um einige wichtige Modifikationen in der Architektur zu konstatieren [ipsissima verba! S. XLV]; daß zur Zeit Niccolo Pisanos die deutschen Architekten in Italien überwogen [S. LII] u. a. m., erachtet Clausse es des weiteren für notwendig, uns in nuce (auf 39 Seiten) die Geschichte der Mediceer und der römischen Päpste von Nikolaus V. bis Klemens VII. vorzuführen. Welcher Genauigkeit er sich dabei befleißigt, mag man daraus entnehmen, daß er z. B. die Errichtung der Sakristei von S. Lorenzo dem Cosimo Medici zuschreibt (S. 8), ihm den Titel: pater patriae bei Lebzeiten zuerkennen (S. 9) und seine Söhne Piero und Giovanni 1472 bezw. 1461 sterben läßt (statt 1469 und 1463, S. 11), daß er Giuliano da Sangallo zum Nachfolger Giulianos da Majano in Neapel macht, Lorenzo de Medici das Verdienst zuschreibt, dem 1468 verstorbenen Sigismondo Malesta nach L. B. Albertis Tode (1472) zur Fortsetzung des Baues von S. Francesco den Piero della Francesca empfohlen zu haben (S. 17), daß er die künstlerische Erziehung Lorenzos (geb. 1449) dem Donatello und Brunelleschi (gest. 1445) imputiert (S. 18), Cosimo I. mit Margaretha, der natürlichen Tochter Karls V. vermählt sein läßt (S. 24), Innozenz VIII. die Errichtung der Fontana Trevi zuschreibt (S. 33) und ihn die Arbeiten am Chor von S. Peter fortführen läßt (S. 34).

Indem der Verfasser endlich an seine eigentliche biographische Aufgabe herantritt, versichert er uns mit nicht geringem Selbstgefühl: »en recueillant à Florence et à Rome, dans les archives des paroisses (!) et des particuliers (!), dans les bibliothèques et dans les riches collections, des dessins ..... tous les documents qu'il nous a été permis de découvrir, l'erreur n'est plus possible, et nous pouvons donner notre travail comme exact (S. 45). Welche Bewandtnis es mit diesen Behauptungen habe, möge der Leser aus den folgenden Daten entnehmen:

Den von Milanesi in seinem Stammbaum des Geschlechtes der Sangallo als lavoratore di terra (ländlicher Arbeiter, Ackerbauer) qualifi-

zierten Ahnen Stefano macht Clausse zum Töpfer (S. 52)! S. 54 und 57 bedauert er, »après des recherches actives et infructueuses« nicht in der Lage zu sein, über die künstlerische Tätigkeit von Giulianos Vater Francesco da Sangallo irgend eine Auskunft geben zu können, da »aucun document ne vient donner d'indications précises à ce sujet«. Wir versichern den Verfasser vom Gegenteil und können als Ergebnis unserer Forschungen anführen, daß Francesco in den Jahren 1447 und 1454 bei Arbeiten im Amtslokale der Notare und in S. Maria de' Servi nachweisbar ist; an beiden Orten hat er sich als »legnaiuolo« (Tischler und Intarsiator) betätigt.[1]) Dies diene vorläufig zum Ersatz für die melodramatische Szene zwischen ihm und Cosimo Medici, womit unser Verfasser seine Ausführungen S. 54 ausschmückt, sich auf eine vage Bemerkung Vasaris (IV, 267) stützend.

Viel macht unserm Verfasser der Tod Giul. da Majanos zu schaffen. S. 55 läßt er ihn 1450 — S. 217 im Jahre 1470 sterben — und doch hätte er das richtige Jahr (1490) schon Milanesis Vasariausgabe (IX, 256) entnehmen können, die er ja sehr wohl kennt. Ist doch sein ganzes Opus nichts sonst, als eine — allerdings öfter durch Mißverständnisse und Flüchtigkeiten entstellte — Paraphrase derselben! S. 58 erfahren wir — leider ohne Angabe der Quelle für diese völlig neue Nachricht —, daß die Brüder Sangallo mit den fast gleichalterigen Söhnen Pieros de' Medici erzogen worden seien! S. 60 wird — trotz aller Forschungsresultate E. Müntzs, dessen Bände doch Clausse häufig citiert — Giul. da Majano als Erbauer des Pal. di Venezia angegeben; S. 62 der Anteil Sangallos an der Benedictionsloggia vollständig ignoriert,[2]) und seine Rückkehr nach Florenz für Ende 1471 angesetzt »pour assister aux derniers moments de son protecteur Pierre de Medicis« (der 1469 gestorben war!). Auf der gleichen Seite wird ihm die Beteiligung an der Verteidigung von Castellina fälschlich zugeschrieben, dagegen die durch ihn vorgenommene Befestigung von Colle di Valdesa ignoriert. Das 1480 von Giuliano gelieferte Modell

[1]) 1447, die 30 martii. Spese fatte pro reactamento et ornamento audientie: Francisco Bartoli legnaiuolo pro banco seu scanno audientie libr. 18 sol. 17 (Atti del Proconsolo, Stanziamenti a. a.)

1454 adj XII settembre. L'opera di convento: Lire due pagamo a Francesco di Bartolo lengnaiuolo posto dè dare al libro nero segn° p. c. 231, portò giuliano suo figliuolo, sono per parte di magior somma d'avere per piu opere di maestro à messo nellavorij di lengname di casa a libro detto . . . L. ij —. (Ssa Annunciata, Libro d'Entrata e Uscita, N° nuovo 689 a c. 222).

[2]) Für die Begründung der im folgenden gegebenen Berichtigungen der Angaben von Clausse verweisen wir auf unseren »Chronologischen Prospekt des Lebens und der Werke Giulianos da Sangallo« im Beiheft zum Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1902.

von S. Maria de' Servi wird (S. 64) als ein Entwurf zum Ausbau der Kirche gedeutet, während diese ja dazumal längst vollendet war. Wenn (S. 66) für den Chor nach Albertis Tode Bettino als Architekt namhaft gemacht, und das Chorgestühl dem Francione zugeschrieben wird, so handelt es sich hiebei um eine Verwechslung mit dem hinter der Kapelle der Ss. Annunziata liegenden kleinen Oratorium. Das aufs Jahr genau fixierte Datum für die Sassettigräber in der Trinità, das Clausse S. 70 mit 1482 angibt, wird wohl schwerlich durch ein urkundliches Zeugnis zu stützen sein. Gegenüber den Ausführungen, womit er S. 75 und 79ff. die Autorschaft Giulianos an der Citadelle von Ostia gegen die inschriftlich beglaubigte Baccio Pontellis verficht, ist einfach darauf zu verweisen, daß für die Jahre 1483—86, in denen der Bau in Ostia entstand, die Anwesenheit Giulianos in Florenz feststeht; Clausse freilich läßt (S. 81) ihn erst 1485 dahin zurückkehren und behauptet Pontelli, den er noch immer als »constructeur et restaurateur de toutes les églises de Rome« qualifiziert, sei erst seit 1487 in päpstlichen Diensten, obwohl er eine Seite vorher ein Breve von 1483 angeführt hatte (nach Müntz), das ihm die Aufsicht der Arbeiten am Hafen und der Hafenfeste von Civitavecchia überträgt. S. 107 ist als Jahr der Verehelichung Sangallos statt 1480 fälschlich 1486 angegeben, S. 108 gleichfalls unrichtig seine Beteiligung an der Befestigung von Sarzana behauptet, S. 113 statt 1492 fälschlich 1487—88 als Zeitpunkt des Baues von S. Maria Maddalena de' Pazzi (Klosterhof), S. 125 das Jahr 1453 als Beginn des Baues von Pal. Pitti durch Brunelleschi (gest. 1446!), S. 127 der 16. April 1444 als dessen Todesdatum, S. 142 das Jahr 1520 für die Ausführung des großen Klosterhofes an S. Spirito durch Alfonso Parigi (geboren um 1600), ebendort 1489 statt 1485 als Baubeginn für Poggio a Cajano, S. 149 Baccio Pontelli als Architekt des Porticus von S. Pietro in vincoli, ebendort 1490 als Baubeginn für den Klosterhof durch Sangallo angeführt, obwohl dessen Anwesenheit in Florenz gerade für dieses Jahr urkundlich feststeht (woher übrigens die so bestimmte Fixierung des Jahres?); S. 174 endlich wird für die Autorschaft Giulianos an der Capp. Gondi in S. Maria Novella das alte Sepultuario von 1617 angezogen, während diese Angabe zuerst bei Finelli (1790) sich findet.

Nicht für Lorenzo de' Medici (wie S. 184 behauptet wird) sondern für Lodovico il Moro war das Modell des Palastes bestimmt, das Sangallo nicht 1490, sondern 1492 nach Mailand brachte. Von der Schenkung eines Palastes an Portinari durch Fr. Sforza ist nichts bekannt; das Haus in Via Bossi, das Portinari als Agent Cosimos de' Medici bewohnte, war das diesem durch den Herzog verehrte und von Michelozzo ausgebaute. S. 193ff. wird mit großer Hartnäckigkeit die Fabel Vasaris betreffs der

Decke von S. Maria Maggiore verteidigt, wobei unserm gelehrten Autor das Mißgeschick passiert, für die beiden Besuche, die Alexander VI. der Kirche 1493 und 1498 macht, Burckhardts »Cicerone« statt seines quattrocentistischen Namenvetters Burchard »Diarium« als Quelle zu zitieren! De Angelis dient ihm als Quelle, um Sangallo den Altartabernakel von S. Maria Maggiore zuzuteilen, wo doch Gnoli dessen Entstehung im Jahre 1463—64, also zu einer Zeit nachgewiesen hat, die vor den erst 1465 begonnen frühsten Aufenthalt Sangallos fällt, und Mino da Fiesole als dessen Meister heute von niemandem angezweifelt wird. S. 202 spricht Clausse von »quelques restes d'une façade postérieure« die von dem für Julius II. in Savona erbauten Palaste noch einzig übrig sein sollen. Dem entgegen müssen wir feststellen, daß die ganze rückwärtige Fassade in ihrem ursprünglichen Zustande unversehrt dasteht. Woher S. 210 das Datum des 8. Mai 1497 für die Rückkehr Sangallos aus der Gefangenschaft zu Pisa geschöpft ist, bleibt uns ein Rätsel, — es ist dasjenige der Wiederwahl seines Bruders Antonio zum Capomaestro für den neuen Saal des Palazzo vecchio; er und nicht Giuliano — wie Clausse behauptet — entwirft die Deckenkonstruktion für denselben. S. 215 führt der Verfasser, sich auf die Portata der Brüder von 1498 berufend, auch das Landgut in Empoli und das Haus in Via San Gallo als ihr Eigentum an, obwohl beide — gerade laut der Angabe in genannter Portata — seit 1491 schon verkauft sind. Als Beginn der Kuppeleinwölbung in Loreto gibt Clausse (S. 218) »le courant de l'année 1498« an, — wir besitzen dafür das genaue Datum des 19. September 1499; S. 220 läßt er Sangallo an einem Wettbewerb für S. Francesco al Monte teilnehmen (in Wahrheit handelt es sich um ein Gutachten, wie dem drohenden Einsturz der Kirche vorzubeugen sei), betraut ihn mit einer Sendung nach Empoli »pour diriger l'artillerie de l'armée française« (einige Kanonen, die Karl VIII. dort liegen gelassen hatte, sollten ins Mugello geschaft werden!), zitiert S. 222 zur Erhärtung eines Datums die Zeitschrift Il Buonarroti, statt Milanesis Lettere di Michelangelo Buonarroti, läßt Sangallo 1504 Arbeiten an der Engelsburg ausführen (S. 223, wovon bisher nichts bekannt war) und ihn kurz darauf, also zehn Jahre, bevor diese Tatsache eintrat, zum Chefarchitekten von S. Peter ernennen.

Die von Clausse an den Beginn von 1506 oder ans Ende von 1505 gesetzte Abreise Sangallos von Rom (S. 225) fand tatsächlich zwischen dem 6. Juli und 8. Novenmber 1507 statt; für seine S. 230 behauptete Autorschaft an S. Maria dell' Anima läßt sich nur Letarouilly als Quelle anführen; daß die Zeichnung der Nische für den Laokoon in der Albertina nicht von Giuliano (wie S. 238 zu lesen ist), sondern von Antonio herrührt, glauben wir erwiesen zu haben (s. unsere »Handzeichnungen Giu-

lianos da Sangallo, Stuttgart 1902 S. 88 Anm. 2); daß er Julius II. nicht zur Belagerung von Mirandola begleitet habe (S. 250), wird durch seinen Aufenthalt Ende 1510 in Florenz und Anfang 1511 in Pisa außer Frage gestellt, ebenso der ihm 1511 imputierte Aufenthalt in Rom durch den Nachweis, daß er 1511 und 1512 in Pisa und Florenz verweilte. Nicht am 1. August 1515 (S. 256), sondern schon ein Jahr vorher wurde Raffael zum Bauleiter von S. Peter ernannt, nicht 1444 (S. 259), sondern 1446 starb Brunelleschi; nicht »peu de temps après«, sondern zwanzig Jahre darauf folgte ihm Cosimo de' Medici ins Grab, und nicht Michelozzo (sondern Ant. Manetti) vollendete den Bau von S. Lorenzo; Giovanni, Cosimos jüngerer Sohn, starb nicht »en bas âge«, sondern immerhin schon 40 Jahre alt im Jahre 1461.

Antonio da Sangallo hat ebensowenig wie Giuliano etwas mit dem Wiederaufbau der Festungswerke von Sarzana zu tun (S. 291); dafür, daß er für seinen Bruder die Arbeiten am Kloster von S. Pietro in vincoli und an der Decke von S. Maria Maggiore (!) überwacht hätte (S. 292 und 308), war bisher keine Quelle bekannt (freilich gibt auch der Verfasser keine an!), und ob sich die Zahlungsvermerke vom Jahre 1519 für die 1516 begonnenen Arbeiten an der Rocca von Montefiascone (S. 308) nicht vielmehr auf Antonio da Sangallo il giovane beziehen, der vielfach in jener Gegend mit Kirchenbauten beschäftigt war, wäre erst durch nähere Prüfung der Urkunden zu entscheiden. Daß endlich der Pal. Avignonesi (Lucilla) in Montepulciano mit größerem Rechte dem Vignola als Antonio da Sangallo (S. 265) zugeschrieben werden darf, wird eine aufmerksame Betrachtung seiner Details (Konsolen unter den Fenstern des Obergeschosses) außer Zweifel stellen. —

Wir aber stellen uns nach alledem, was vorstehend ausgeführt ist, verwundert die Frage: zu welchem Zwecke werden Bücher, wie das vorliegende, geschrieben?

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Carl Aldenhoven. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck. Verlag von Joh. Nöhring 1902, 452 S.

Der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde verdanken wir eine Publikation, die in 130, von Joh. Nöhring hergestellten, Lichtdrucken das Material zum Studium der altkölnischen Malerei in der glücklichsten

Art darbietet. Der Textband zu diesem Mappenwerk, als dessen Verfasser Carl Aldenhoven allein genannt wird, während er in Gemeinschaft mit Ludwig Scheibler für die Auswahl der Tafeln verantwortlich ist, enthält weit mehr als erläuternde Bemerkungen und führt nicht mit Unrecht den stolzen Titel „Geschichte". Die erfolgreiche Bemühung des Verfassers, seine Arbeit nach Inhalt und Form zu einem runden, lückenlosen Ganzen zu gestalten, hebt das Werk stattlich heraus aus der kunstwissenschaftlichen Literatur, die in der Hauptsache aus Vorschlägen, Versuchen, Anmerkungen und Beiträgen besteht. Allerdings führt der Wunsch, den Zusammenhang überall herzustellen, zuweilen zu Konstruktionen, zur Herstellung von Brücken, die dem Gedanken, aber nicht der Anschauung gangbar sind. Die Lückenhaftigkeit der Vorstellungen, soweit sie der Lückenhaftigkeit des Materials entspricht, sollte ruhig eingestanden werden. Der Verfasser freute sich seines Themas, der tausendjährigen Geschichte der kölnischen Malerei und gab in geschickter Vortragsart den leeren Zeiten ein Scheinleben — leeren Zeiten in dem Sinne, daß eine Anschauung von der spezifischen kölnischen Gestaltung durchaus nicht zu erlangen ist. Vergleichsweise reich an Form und Farbe sind nur zwei Jahrhunderte, die Zeit von 1370 bis 1570. Das von Ludwig Scheibler geordnete Material beherrscht der Verfasser vollkommen und berücksichtigt darüber hinaus mit großer Sorgfalt und Genauigkeit alle Angaben, Bestimmungen, Hypothesen und Hinweise, mit denen Firmenich-Richartz und andere die Kenntnis zu fördern sich bemüht haben. Er hat fast jedes Monument, auf das in der Literatur irgendwie aufmerksam gemacht worden war, mit eigenen Augen geprüft — nicht nur die Tafelbilder, sondern auch Wandmalereien, Miniaturen, Kupferstiche, Holzschnitte, Glasmalereien und selbst Werke der Nadelkunst. Nur Zeichnungen hat er nicht in Betracht gezogen.

Die Vorarbeit Scheiblers bildet überall das gesunde Fundament, auf dem der emporstrebende Bau dieser „Geschichte" steht. Am wenigsten bot sie zu den ersten Kapiteln. Mit den Streitfragen, die sich an den Namen des Meisters Wilhelm hängen, hat Aldenhoven sich besonders harte Arbeit gemacht. Das Ergebnis seiner Bemühung ist höchst nützlich, selbst für den Fall, daß er in diesen Kontroversen auf der falschen Seite stehen sollte. Für die klare Darlegung des Prozesses sind wir sehr dankbar. Der Standpunkt des Verfassers war nicht unbekannt.

Im Klaren-Altar wird beobachtet, wie zu dem Meister, der im hergebrachten Stile des 14. Jahrhunderts arbeitet, ein Meister tritt, der Neues bietet, ein Maler von außerordentlicher Schaffenskraft. In der Art des jüngeren Meisters, von ihm, aus seiner Werkstatt, von seinen Schülern und Nachfolgern sind all' die Bilder geschaffen, die man unter dem Namen

des Meisters Wilhelm zusammengestellt hat, wie die Madonna mit der Wickenblüte (über die sich Aldenhoven merkwürdig verschämt äußert) und andere Schöpfungen, die als erste Blüte den Freund der kölnischen Malerei erfreuen. Das Datum des Klaren-Altares ist nicht bekannt. Zum Jahre 1470 rühmt der Limburger Chronist einen kölnischen Maler Wilhelm mit auffälligem Lobe. Aldenhoven möchte nun an der Hypothese festhalten, die in dem jüngeren Meister des Klaren-Altares eben diesen Wilhelm der Chronik sah. Wenn dagegen geltend gemacht worden ist, der Wilhelm der Chronik könne niemand anders sein als ein in den Urkunden nachweisbarer Wilhelm von Herle, der schon 1378 gestorben sei, mit diesem frühen Todesdatum aber vertrüge sich nicht, was wir von dem großen Erneuerer der kölnischen Malerei sähen, so antwortet der Verfasser, es sei nicht ausgemacht, daß der berühmte Wilhelm mit dem früh verstorbenen Wilhelm von Herle identisch sei, und, gesetzt dies wäre festgestellt, wüßten wir über die Entstehungszeit der in Betracht kommenden Monumente so wenig Sicheres, daß wir uns auch auf die Umdatierung, eine Revision unserer Zeitvorstellungen, einlassen könnten.

Wichtiger als dieser Streit um den Namen ist die Gruppierung des Bildermaterials. Aldenhovens Versuche, ausschauend nach Osten und nach Westen, nach Frankreich und nach Böhmen eine historische Erklärung des Neuen zu geben, das der sogenannte Meister Wilhelm in Köln schafft, sind sehr anerkennenswert, am Ende aber ergebnislos. In dieser Periode der festen Typik, bei dem internationalen Charakter der gotischen Formensprache ist es schon schwer, die verschiedenen landschaftlichen Ausdrucksweisen zu unterscheiden und bei dem Mangel an gesicherten Daten noch schwerer, den Lauf der Anregungen zu erkennen.

Die Festigheit des Urteils wächst bei der Betrachtung der folgenden Generationen. Der Verfasser wagt sich an eine Chronologie der Schöpfungen, die uns von Stephan Lochner erhalten sind. Das jüngste Gericht im Kölner Museum mit seiner vergleichsweise naturalistischen Gestaltung im Sinne der vlämischen Meister betrachtet er als ein Jugendwerk Stephans, indem er annimmt, daß der Meister aus seiner oberrheinischen Heimat die kecke Naturbeobachtung, die Neigung zur Plastik und Beobachtung des Stofflichen mitgebracht, in Köln dann in eine mehr kölnische Weise gewandelt habe. Das berühmte „Dombild“ und die Madonna im Rosenhag seien spätere Werke des Meisters.

Der „Meister der hl. Sippe“, dessen Verhältnis zu den Niederländern, im besonderen zu Hugo van der Goes schärfer bestimmt werden kann, der „Meister des Marienlebens,“ der „Meister der Glorifikation Mariä“ werden in der Hauptsache so beurteilt, wie Scheibler sie beurteilt hat. Die klaren Linien, die Scheibler gezogen hat, werden mit lebhafter

Schilderung ausgefüllt. Der „Meister der hl. Bartholomäus" wird seiner Herkunft nach als Oberdeutscher aufgefaßt.

Bei der Besprechung des „Severinsmeisters" verläßt Aldenhoven zu seinem Schaden den Weg, den Scheibler gegangen ist, und schlägt das Werk dieses Meisters in unglücklicher Art auseinander, anscheinend ohne selbst an seiner neuen Gruppierung Befriedigung zu finden. Für den besonderen Meister, der die Folge der Ursula-Legende geschaffen haben soll, wird vergeblich ein fester Platz neben dem Severinsmeister gesucht. Aldenhoven hatte, wie es scheint, die Absicht, in ihm einen Schüler und Nachfolger des Severiners zu sehen, bis er zu der Erkenntnis kam, daß die Ursula-Legende altertümlicher wäre als die Werke, nach denen er den Hauptmeister charakterisiert. Der Gang der Untersuchung bewegt sich in falscher Richtung. Wer mit den ältesten Werken beginnt, wird notwendig durch das ganze fest zusammengeschlossene Werk, wie Scheibler es aufgestellt hat, von Glied zu Glied geführt werden, nur daß das eine oder andere Bild als Schulgut oder Arbeit eines Nachfolgers abgetrennt werden kann.

Daß die figurenreiche Kreuzigung im Kölner Museum (mit den Wappen der Familien Quattermart und Zywelgin) noch immer als holländisch betrachtet wird, daß daraus Schlüsse auf die Herkunft des Severiners gezogen werden, ist verwirrend. Die Tafel hat mit Geertgen tot St. Jans nichts zu tun und ist ein schlecht erhaltenes Jugendwerk des kölnischen Malers.

Bartel Bruyn und sein schwacher Sohn werden auf Grund der sorgfältigen Monographie, die wir Firmenich-Richartz verdanken, mit gerechtem Urteil besprochen.

Mehr Bemerkungen gegen einzelne Behauptungen zu richten und Hinzufügungen zu dem reichen Material zu machen zögere ich. Da der Verfasser seine Aufgabe in großem Stil unternommen hat, möchte der Referent lieber mit einem runden Kranz als mit einem stacheligen Strauß quittieren. Mehr in der Welt der Gedanken als im Reich der Formen sich bewegend, mehr erzählend als malend, argumentierend als demonstrierend hat der Verfasser die Geschichte der kölnischen Malerei geschrieben — aber, wie auch immer, er hat sie geschrieben. Da zu der Vollständigkeit, die gerühmt wurde, eine übersichtliche Disposition, eine klare und anmutige Redeweise kommt, die selbst über die dürren Strecken der Beschreibungen sanft hinwegführt, so ist mit diesem Bande ein Kompendium, ein Handbuch gegeben, so nützlich und erfreulich wie kaum ein anderes Werk über einen anderen kunstgeschichtlichen Abschnitt.

Friedländer.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Blüte der Stickerei und Teppichweberei in Mailand zur Zeit der Renaissance wird durch eine große Anzahl urkundlicher Nachrichten illustriert, die Fr. Malaguzzi Valeri aus den reichen Beständen des Mailänder Staatsarchivs zusammengestellt hat (Ricamatori e Arazzieri a Milano nel Quattrocento im Archivio storico lombardo 1903 Heft 1). Die früheste betreffende Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1456, doch muß dazumal die Stickindustrie in Mailand und in der Lombardei im Allgemeinen bei dem hochentwickelten Kleiderluxus schon in Blüte gestanden haben. 1459 tritt uns in Pietro Mazolino ein Meister entgegen, der sich um die Einbürgerung der Sammt- und Seidenweberei Verdienste erworben hatte, 1463 der Sticker Antonio da Rosate; unter den Gläubigern der Herzogin Bianca Maria Sforza finden sich nach ihrem Tode (1469) sechs Sticker, darunter Giov. Pietro da Gerenzano mit 2000 Dukaten aufgezählt. Er sowohl wie sein Sohn Niccolò werden auch nach Neapel gesandt, um für den dortigen Hof Arbeiten auszuführen. Niccolò erwirbt sich die Zufriedenheit der Prinzessinnen in so hohem Maße, daß eine derselben an den Herzog von Mailand brieflich sein Lob mit den Worten berichtet: »che non solo a boccha ma col pensiero non haveresseno saputo ne imaginare meglio« (dd. 18. Mai 1473). In den Jahren 1471—77 finden wir Bart. da Magnago und Giov. Donato Litta mit Herstellung von Pferdedecken und Gewändern für Pagen der herzoglichen Hofhaltung beschäftigt; ein Giac. Rocchi, recamatore milanese arbeitet für Giovanni Bentivoglio; Giovanni Crivelli (vielleicht der Vater des Goldschmiedes Giampiero?) hat 1475 eine Forderung von 440 Lire an den Hof für gelieferte Stickereien, und Ende des Jahrhunderts erscheinen als Gläubiger des Erzbischofs von Mailand für gleiche Arbeiten Giul. da Trocazano, Filippo ricamatore u. a. m. Unter den auswärtigen Meistern, die in Mailand beschäftigt sind, findet sich 1454 ein Bonifazio di Leonardo aus Florenz und ein Giov. Battista aus Viterbo. Der Ruf der Mailänder Sticker ist weit über die

Grenzen ihrer Heimat verbreitet. Brantôme in seinen Vies des Dames Galantes singt ihnen hohes Lob und stellt sie über alle anderen Meister. Wir finden sie denn auch in Ferrara, Rom, Mantua, Urbino wieder, hingegen liefert die erstere Stadt zu Ende des 15. Jahrhunderts der Lombardei einen berühmten Sticker in der Person des Spaniers Surba oder Sorba; er arbeitet für Beatrice, die Gattin Lodovicos il Moro zu ihrer großen Zufriedenheit, und ihre Schwester, die Markgräfin Isabella von Mantua, bietet ihm 200 Ducaten Jahresbesoldung, wenn er in ihre Dienste treten wolle.

Die Teppichmanufaktur Mailands erfreute sich keines geringeren Rufes: Bettino da Trezzo (1486) und später Lancino Curzio besingen sie in italienischen und lateinischen Versen. Sie scheint durch Meister Johann von Burgund 1450 in Mailand eingebürgert worden zu sein. Bald findet er Rivalen in dem Flamen Levin Hersella und den Pikarden Giovanni di Felice, Pietro Alont, Guglielmo Barvere und Niccolò — wie aus einem interessanten Schreiben der letzteren vom 17. Juni 1463 an die Herzogin zu entnehmen ist. In einem andern Briefe an den herzoglichen Geheimschreiber Cicco Simonetta vom 28. April 1468 geschieht eines deutschen Meisters Luigi Erwähnung, der in Parma und Lodi gearbeitet hat. In der Folge wuchs die Bedeutung der Teppichweberei mit der Vervollkommnung des technischen Verfahrens und der Verfeinerung des Geschmacks. Einflüsse des Orients, Frankreichs, Flanderns wirkten dabei fördernd mit. Künstler von Namen wie Ambrogio de Predis liehen ihre Mitwirkung bei der Ausführung von Wandteppichen. Andererseits lernen wir den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der in Rede stehenden Erzeugnisse heute nur noch in ihren Reproduktionen durch den Pinsel der Maler in ihren Gemälden kennen, da leider die Originale zumeist verloren gegangen sind. —

So kam es, daß nicht nur Mantua, Ferrara, Urbino, Rom, Neapel die Kunst der Mailänder Meister in Anspruch nahm, sondern daß sie sogar aus Frankreich Aufträge erhielten. Von einem solchen merkwürdiger Art berichtet ein Dokument v. J. 1472, das unser Verfasser publiziert. Es sollte für die »gallerie du Roy« — wo, wird nicht gesagt — eine Anzahl von Arazzi hergestellt werden mit Porträtgruppen zu je vier, die in folgenden Kategorien vereinigt werden: les grands, les glorieux, les cornars (?), les importuns, les fins, les menteurs, les facheux, les foux, les crieux, les ivrognes, les sots, les ladres, les coqs, les hipocrites, les raporteurs, les laids, les amoureux, les ânes, les blandimens, les évêques, les prothonotaires usf. Für jede Gruppe sind die Namen der Darzustellenden angegeben, so z. B. unter den Trinkern Monseigneur d'Orléans, unter den Eigensinnigen der König und Monseigneur le Bastard, unter den

Dummköpfen Monseigneur de Nemours und de Chaumont. Leider hat sich von der interessanten Suite nichts bis auf unsere Zeit erhalten.

C. v. F.

Die Baugeschichte von S. Sebastiano in Mantua, worin dessen genialer Schöpfer L. Batt. Alberti zuerst die Planform des griechischen Kreuzes in die Architektur der Renaissance einführte, wird durch einige jüngst von Fr. Malaguzzi und St. Davari veröffentlichte urkundliche Nachrichten aus den Mailänder und Mantuaner Archiven wesentlich aufgehellt (Rassegna d'Arte I, 13 und 93). Der Bau war 1460 unter Leitung Luca Fancellis begonnen und in den nächsten Jahren eifrig gefördert worden. Aus einem Briefe des Kardinals Francesco Gonzaga an seinen Vater, den Marchese Lodovico, vom 16. März 1473 erhellt, daß er dazumal noch nicht geweiht (nè consecrato nè habituato al culto divino) war. Wenn es in demselben Briefe weiter heißt: »attento che per essere fatto quello edifizio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico de messer Baptista di Alberti, io per ancho non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o moschea o synagoga«, so gibt dies ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie die Neuerung Albertis selbst im Kreise der entschiedenen Förderer der Renaissance mit Kopfschütteln aufgenommen wurde. Anfangs 1478 sollte an die Einwölbung des Hauptraumes mit Gips und Cement (ceso e calcistrutto) gegangen werden, als der Marchese Federico, der seinem am 11. Juni 1478 verstorbenen Vater in der Regierung gefolgt war, den Bau einstellte. Indessen hören wir, daß noch im folgenden Jahre die Gesimse der Vorhalle versetzt wurden. Nach neunjähriger Pause wird am 22. September 1488 die Kirche, von der zu befürchten ist, daß sie »ob eius imperfectionem in dies ruere et minari ruinam ac in brevi ad nihilum deventuram esse« vom Markgrafen Gianfrancesco den Augustiner Chorherren überwiesen, damit sie dieselbe »perfecte repararent et complerent«. Diese scheinen indessen vorerst an den Bau des Klosters, das sie aufnehmen sollte, gegangen zu sein; denn erst vom 12. Juni 1499 datiert der Vertrag, den sie mit dem schon 1497 als in Mantua ansässig und durch den Markgrafen mit Straßenanlagen betraut nachweisbaren Architekten Pellegrino Ardizoni da Porto abschließen »ad elevandos et fabricandos muros Ecclesie Sancti Sebastiani et ad fabricandam dictam croseram (crociera, Querschiff, hier wohl für »Vierung« gebraucht) que debeat esse incrustata smaltata et stabilita omnibus eorum sumptibus et laboribus«. Auf die hierauf vorgenommenen Arbeiten bezieht sich denn auch ein leider nicht datiertes, aber dem vorstehenden nach von 1499 oder einem der folgenden Jahre herrührendes Gesuch der Chorherren,

worin sie in Anbetracht dessen, daß sie »già piu di passati hanno incomenzato ad ornare el tempio de S. Sebastiano, videlice per smaltarlo et salegarlo« (verputzen, verkleiden und pflastern), um die Rückerstattung von Baumaterial bitten, das der Markgraf für seine eigenen Bauten von ihnen entliehen hatte. — Welchen Umfang die durch Pellegrino ausgeführten Arbeiten gehabt haben, ist den betreffenden Urkunden nicht ganz klar zu entnehmen; soviel aber scheint doch festzustehen, daß an der Plananlage Albertis dadurch nichts geändert wurde. *C. v. F.*

Die sog. Dalmatica Karls d. Gr. im Schatz von S. Peter macht Arduino Colasanti, der junge italienische Kunstgelehrte, dessen Abhandlung über das Tagebuch Pontormos wir jüngst im Repertorium (XXVI, 95) besprachen, zum Gegenstande einer im Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana (1902, VIII, 155 ff.) veröffentlichten Studie. Es handelt sich dabei vorzugsweise um die Feststellung ihres Ursprungs, über den die Meinungen bisher auseinandergehen. Daß sie mit Karl d. Gr. nichts zu tun habe, ergibt sich einmal aus ihrer von den Dalmatiken des 9. Jahrhunderts abweichenden Form, dann aber auch daraus, weil sie in den Inventaren des Kirchenschatzes von S. Peter erst seit 1489 vorkommt, während das sehr exakte Verzeichnis vom Jahre 1361 noch eine andre Dalmatica aufführt, die mit der in Rede stehenden nicht identifiziert werden kann. Ob sie nun aber, wie Labarte will, der Wende des 10. zum 11. Jahrhundert, oder nach Didrons Meinung dem Ende des 12. angehört, oder ob sie gar, laut der Ansicht von Dobbert, Strzygowski und Braun, ins 15. zu setzen sei, ist die Frage, deren Entscheidung unser Verfasser anstrebt. Selbstverständlich muß er dabei von der relativ vollständigsten uns vorliegenden Entwicklungsreihe der byzantinischen Kunst, den Miniaturen, ausgehen. Die eingehende Prüfung ihres Entwicklungsganges nach ikonographischer und stilistischer Seite, die wir an dieser Stelle wegen der Kompliziertheit der dabei in Betracht kommenden Faktoren nicht resumieren können, führt ihn zu dem Ergebnis, die Dalmatica von S. Peter dem Ausgange des 11. oder Beginne des 12. Jahrhundert zuzuweisen, als der Epoche, in der die um die Mitte des 9. Jahrhunderts unter der Dynastie der Mazedonier initiierte Renaissance der byzantinischen Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, um alsbald die schiefe Ebene zu betreten, auf der sie unaufhaltsam der Entartung in Manier und ihrem völligen Untergang entgegeneilte. Dieses, auf dem Wege stilistischer Analyse erzielte Ergebnis wird andrerseits durch die Nachrichten bestätigt, die uns über die Entwicklung der Webekunst bei den Byzantinern überliefert sind: aus den betreffenden, vom Verfasser mit Fleiß

zusammengetragenen Daten ergibt sich, daß die Eroberung von Byzanz im Jahre 1204 und die Begründung des lateinischen Kaisertums daselbst der dazumal zu hoher Vollendung gelangten Industrie ein plötzliches Ende bereiteten, und es den nach Nicaea verdrängten Herrschern des griechischen Kaisertums nicht gelang, sie dort wieder zu Blüte zu bringen. Und wenn wir lesen, daß Michael Palaeologos nach Wiedereroberung von Konstantinopel 1261 die Kirche der hl. Sophia mit kostbaren Teppichen beschenkte und später dem Papste Gregor X. goldgestickte Kirchengewänder mit figürlichen Darstellungen verehrte, so müssen wir annehmen, es seien dies die letzten Überreste solcher aus früheren Zeiten gewesen. Denn ein Inventar vom Ende des 14. Jahrhunderts, das den Kirchenschatz der Cappella Palatina in Palermo verzeichnet, der doch an Produkten byzantinischer Webekunst reich sein mußte, führt bloß ein einziges unter dreißig Paramenten auf, das vielleicht mit Figurenstickereien geschmückt gewesen sein mochte. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Baumgarten, Fritz. Der Freiburger Hochaltar. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Lieferung 1 und 2. Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz. Etwa 5 Lieferungen zu M. 5.

Brach, Albert. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Dodgson, Campbell. Catalogue of early german and flemish woodcuts in the British Museum. Vol. 1. London. British Museum.

Dülberg, Franz. Frühholländer I. II. Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtszoon und des Lukas van Leyden. Haarlem. H. Kleinmann & Co. XXV Taf. mit Text. M. 40.

Fechheimer, S. Donatello und die Reliefkunst. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Halsey, Ethel. Gaudenzio Ferrari. (Great Masters in Painting and Sculpture.) London. George Bell & Sons. 5/.

Hampe, Ph. Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler. 2 Bände. Quellenschriften, N. F. XI u. XII. Wien. Karl Graeser & Kie.

Hobson, R. L. Catalogue of the collection of English Pottery in the British Museum. London. British Museum.

Kossmann, B. Der Ostpalast, sog. „Otto Heinrichsbau" zu Heidelberg. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Kunsthandbuch für Deutschland. Herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen. 6. Aufl. Berlin. Georg Reimer. M. 12.

Olsen, Richard. Die Arbeiten der Hamburger Goldschmiede Jacob Mores, Vater & Sohn. Hamburg. Verlagsanstalt, Aktiengesellschaft (vorm. J. F. Richter). M. 7.50.

Pückler-Limpurg, Graf Siegfried. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Rathgens, H. S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten. Berlin. Ernst Wasmuth.

Röttinger, H. Hans Weiditz der Petrarkameister. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Rudolph, Heinrich. Der Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen. Textband und Atlas. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 48.

Schaeffer, Emil. Das Florentiner Bildnis. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. M. 9.

Stegmann, Hans. Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rococo mit 100 Tafeln in Lichtdruck. 1. Lieferung. Lübeck. Bernh. Nöhring. 10 Lieferungen zu M. 4.

Volkmann, Ludwig. Grenzen der Künste. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 6.

— Naturprodukt und Kunsthandwerk. 2. Aufl. Dresden. Gerhard Kühtmann. M. 6.

Whistler, Zehn Uhr-Vorlesung (Ten o'clock). Deutsch von Th. Knorr. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 1.

Witt, Mary H. The German and Flemish Masters in the National Gallery. London. George Bell & Sons. 6/.

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von **O. Wulff.**

I.

Duccio und die Sienesen.

Der treibenden Kraft des Individualismus verdankt Italien den Aufschwung, der seine Kultur seit dem 13. Jahrhundert im unaufhaltsamen Zuge zur Sonnenhöhe der Renaissance emporhebt. Von dieser Seite betrachtet, behält der Satz, daß auch die Kunst der Renaissance ihre Wurzeln bis ins Ducento hinabsendet, seine volle Berechtigung. Von der gotischen Kunstblüte des Nordens unterscheidet nichts die gleichzeitige italienische so tief wie das Hervortreten der Künstlerindividualitäten und die individuelle Abwandlung, die der Grundstil der Epoche in ihren Werken erleidet. Wenngleich nach der herkömmlichen kunstgeschichtlichen Periodenabteilung das Ducento und Trecento in richtiger Würdigung des formalen Zusammenhanges der Stilbildung theoretisch der mittelalterlichen Kunstentwicklung zugerechnet zu werden pflegt, so bedingt der eben betonte Umstand doch für Italien auch einen wesentlichen Unterschied der herrschenden Betrachtungsweise. Sie ist hier nicht mehr darauf gerichtet, allgemeine stilgeschichtliche Durchschnitte zu gewinnen, sondern wird — viel früher als im zisalpinen Kunstgebiet — eine individualisierende. Doch will diese Methode hier zum mindesten nicht völlig zureichen. Weshalb, — ist nicht allzu schwer zu erkennen. Die assimilierende Gestaltungskraft eines Niccolò, die plastische Energie eines Giovanni Pisano und selbst Giottos nahezu unbeschränkte Ausdrucksfähigkeit hat doch noch immer die Herrschaft des Typus in der Menschendarstellung der italienischen Vorrenaissance zur Voraussetzung. Damit bricht erst der Naturalismus des Quattrocento. Auch wo die künstlerische Phantasie der großen Ducentisten und Trecentisten neu gestaltet, arbeitet sie mit seltenen Ausnahmen nicht in unmittelbarem Anschluß an die Natur, sondern in freier Umbildung gegebener Formen. Wird das auch kaum bestritten werden, so ist man doch nicht gewohnt,

für die Epoche nachdrücklich die Frage zu stellen, wie viel von dem Stil der einzelnen Künstler der Persönlichkeit oder der allgemeinen Kunstströmung gehört. Es wird vielmehr fast alles der ersteren zugute geschrieben, und sie erscheint noch unabhängiger, als sie es in Wahrheit ist. Auf der anderen Seite steht dem das sonderbare Ergebnis gegenüber, daß bei der Mehrzahl der Richtung gebenden Meister die erste Stilbildung und z. T. sogar die weitere Stilentwicklung dunkel, wenn nicht gar rätselhaft erscheint, trotzdem sie sich gleichsam vor unseren Augen in ihren datierten Hauptwerken entwickeln, — eine Unklarheit, die hauptsächlich aus der ungenügenden Berücksichtigung jener typischen Grundlagen ihrer Kunst entspringt. Wie sich unter diesem Gesichtspunkt das Niccolò-Problem zu klären scheint, ist hier unlängst angedeutet worden.[1]) Für die Malerei des Trecento soll im nachfolgenden eine ergänzende Analyse der allgemeinen Stilfaktoren versucht werden, aus denen die individuelle Kunstweise der führenden Meister der beiden toskanischen Schulen, Duccios und Giottos, und, soweit es sich in Kürze begründen läßt, auch ihrer Nachfolger erwächst.

Die italienische Malerei des ausgehenden Ducento und der ersten Hälfte des Trecento fordert eine solche Betrachtung vom generellen stilgeschichtlichen Standpunkt geradezu heraus. Hat sich doch die gotische Formensprache in Italien noch weniger als in Deutschland aus dem einheimischen mittelalterlichen Stil entwickelt. Sie dringt von außen herein und trifft in der zeichnenden Kunst nicht einmal mehr auf die reinen Äußerungen des nationalen »Kunstwollens«, welche sich dort seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts beobachten lassen,[2]) sondern begegnet einer anderen bereits zur Vorherrschaft gelangten fremdländischen Kunstströmung, — der »maniera greca« Vasaris und seiner Vorläufer. Das Ergebnis dieses Zusammentreffens konnte nur ein Mischungsprozeß sein, und als ein Mischungsprodukt stellt sich in der Tat die trecentistische Malerei in ihren Anfängen dar. Mag sich alsbald auch die gotische Komponente immer mehr auf Unkosten der byzantinischen vergrößern, so blieb doch die durch jene erste Verquickung gewonnene Darstellungsform, in die von beiden Seiten gewisse Gestaltungsprinzipien und Typen eingegangen waren, für die Stilbildung der Trecentomalerei von dauernder Tragweite.

Wesentlich anders malt sich freilich der stilistische Umschwung in den kunstgeschichtlichen Urteilen der ältesten italienischen Kunst-

---

[1]) Rep. f. K. W. 1903, S. 428. Der sinnstörende Lapsus S. 437, Z. 15 »monumentalen« (statt »malerischen«) sei hier berichtigt.

[2]) Thode, Rep. f. K. W. 1890, S. 9 u. 17.

schriftsteller. In der einseitigen, aber selbst heute noch nicht völlig überwundenen Anschauung befangen, die den neuen Stil als rein persönliche Schöpfung des großen Bahnbrechers Giotto betrachtet, sprechen sie nur von einer Verdrängung oder Ersetzung der griechischen Manier durch die nationale und moderne. So stehen bei Ghiberti (Comment. II, 2 u. 3) in der Charakteristik Cimabues und Giottos einander die Sätze scharf gegenüber: »Cimabue tenea la maniera greca«, — »Giotto arrecò l'arte naturale«. Noch schroffer ist die Antithese bei Cenno Ceninni (Tratt. c. 1) gefaßt, der offenbar die in der Schule Giottos herrschende Auffassung zum Ausdruck bringt: »Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno.« Beide taten damit der maniera greca bitteres Unrecht an, der die neue Kunst denn doch mehr Dank schuldete, als sie es wahrhaben wollte. Vor allem aber empfanden sie, von denen der eine noch ganz, der andere mit einem Fuße in der ausgehenden Gotik stand, in dieser keineswegs die gleichermaßen zeitlich bedingte Stilphase, geschweige denn etwas seinem Ursprunge nach Fremdartiges. Erst Vasari, der bereits auf die fortlaufende Entwicklung der nationalen Kunst der Frührenaissance auf der Grundlage bodenwüchsiger Naturanschauung bis zu deren Idealisierung im hohen Stil des Cinquecento zurückblicken konnte, hat das deutliche Gefühl ihrer Verschiedenheit von der »maniera barbara«, der Gotik, gewonnen. Er erkannte klar deren Zusammenhang mit der Kunst des Nordens als das grundlegende Element des trecentistischen Stils, welches diesem sein eigenartiges von der »maniera greca« nicht minder abweichendes Gepräge gibt. Bei allem Lobe für Giotto und die Pisani bleibt er als geschworener Feind der Gotik in der Würdigung der künstlerischen Gesamtleistung der Epoche (Proemio alla parte 2a) doch ungemein kühl. Ohne sein ästhetisches Werturteil zu teilen, werden wir, die noch weitere Zusammenhänge übersehen, das kunstgeschichtliche mit der nämlichen Einschränkung, daß auch er den fruchtbaren Beitrag der byzantinischen Komponente verkannte, nur unterschreiben können.

Dank den neueren Forschungen ist es immer klarer zu Tage getreten, daß schon ungefähr seit Mitte des Ducento, — in der Baukunst noch früher, — ein kräftiger Strom gotischen Einflusses Italien durchflutet, der immer stärker anschwellend um die Wende des Jahrhunderts jede andere Neugestaltung siegreich verschlingt, wenn wir auch seinen Weg erst in der Architektur genauer verfolgen können.[3]) Wie er in der Bildnerei das an der Antike sich entfaltende, nach stärkerem Lebensausdruck ringende plastische Empfinden des Italieners in seinen Bann zwingt und wie dieses sich der im gotischen Figurenaufbau enthaltenen

3) Enlart, Les origines franç. de l'archit. gothique en Italie. Bibl. des Éc. fr. LXVI. 1894.

Kontraposte bemächtigt, um eine Fülle eigenartiger formaler Gedanken daraus abzuleiten, das bildet das wichtigste Entwicklungsprinzip im Schaffen Niccolò Pisanos und seines Sohnes und der damit verbundenen Stilwandlung. Aber die Frage, wie sie selbst von der Gotik ergriffen worden sind, läßt sich vor der Hand nur durch Vermutungen beantworten. Sicher wäre es durchaus verfehlt, sie zu ersten Missionaren der Gotik in Italien zu stempeln. Diese hat wohl von verschiedenen Seiten her und ziemlich gleichzeitig an mehreren Punkten Fuß gefaßt. So hatten gotische Formen in die römische Cosmatenschule sehr früh Eingang gefunden, — das beweisen die Gräber Hadrians V und Clemens' IV in Viterbo — vielleicht dank dem Einfluß Neapels, wo wir trotz des gänzlichen Verlustes der Denkmäler aus der Zeit der ersten beiden Anjous eine Enklave französischer Kunst vorauszusetzen berechtigt sind. Ein Zeugnis von dorther ausgehender Einwirkungen auf Rom hat sich uns in der Statue Karls I. im Konservatorenpalast erhalten, vermutlich aus Anlaß eines seiner Konsulate von ihm den Römern geschenkt, die ich weder für das Werk eines Cosmaten, noch eines Toskaners, sondern in ihrem ungeschlachten, aber völlig freien Naturalismus und ihrer ausgesprochen gotischen Gesamthaltung nur für die Arbeit eines französischen Steinmetzen oder eines von solchen geschulten Süditalieners zu halten vermag. Außer dem süditalienischen Zentrum mag Oberitalien eine uns noch nicht viel greifbarere Vermittlerrolle gespielt haben. Auch dürfte der Seeverkehr Pisas mit Südfrankreich gotische Kräfte nach Italien gezogen haben, — der so stark mit Frankreich zusammenhängenden neuen Mönchsorden und ihrer regen Bautätigkeit nicht zu vergessen. Endlich ist mit der Importware der Kleinkunst, namentlich der französischen Elfenbeinschnitzerei, zu rechnen.[4])

Am schwersten fällt es, bestimmte Ausgangspunkte für die Stilwandlung der Malerei herauszufinden. Die leichtere Übertragbarkeit

---

[4]) Ein greifbares Beispiel der Anlehnung an einen offenbar dadurch vermittelten nordfranzösischen Typus (vgl. Museum. 1903, S. 65) bietet die Elfenbeinmadonna Giovanni Pisanos aus der Domsakristei von 1299. In einer Epoche, in der ständig fremde Einflüsse hineinspielen, sind wir am wenigsten berechtigt, wie L. Justi, Jahrb. d. k. Preuß. K. S. 1903, S. 263 versucht, ein solches Werk ohne Rücksicht auf die Urkunden aus einer scheinbar folgerichtigen Entwicklung der Künstlerindividualität heraus umzudatieren. Auch die Entstehungszeit der Berliner Madonna ist verkannt, weil Justi sich durch die schweren Gewandmassen über ihre schlanken Proportionen (vgl. die hohe Gürtung) hat täuschen lassen, die sie zusammen mit Bewegung und Bildung von Hals und Kopf vielmehr in die Nähe der Statue der Arena und der »Pisa« der Domkanzel verweisen. Fransenbesatz und die Haarbehandlung des Kindes sind der Prateser Madonna nicht wegen zeitlicher Nähe, sondern wegen der gleichartigen Bestimmung für Nahsicht verwandt. Das Kostüm des Kindes aber kommt von der Elfenbeinstatuette her.

ihrer Erzeugnisse ermöglichte eine gleichmäßigere Aufnahme der malerischen Typen der Gotik. Zweifellos wurde die Tafelmalerei für Italien früh eine Trägerin gotischer Formensprache. Hand in Hand mit der neuen Form des kirchlichen und häuslichen Andachtsbildes, dem Triptychon, muß diese schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento vermutlich von Oberitalien her allmählich Verbreitung gefunden haben. Eine so stilreine Leistung wie die große Tafel des Pacino di Buonaguida vom Jahre 1310 in der Akademie zu Florenz, eines von Giotto sichtlich ganz unabhängigen und viel formelhafteren Meisters, auf den mit Recht noch unlängst hingewiesen worden ist,[5]) läßt für das Altarblatt auf eine schon gefestigte gotische Kunstübung vor Giottos Eingreifen schließen.

Der Hauptanstoß kam jedoch schwerlich von dem Tafelbilde und seiner auf das Repräsentative beschränkten Darstellungsform, wo es auch zuerst die neue Stilfärbung angenommen haben mag. Es spricht vielmehr alles für einen entscheidenden Einfluß der Miniatur auf die Entstehung des trecentistischen Freskenstils, sowie auch in zweiter Linie auf die erste Entwicklung des Tafelbildes. Daß die Buchmalerei im 14. Jahrhundert mit beiden Techniken durch enge Beziehungen verknüpft ist, konnte man sich nie ganz verhehlen, und besonders in den neuerdings durch Schmarsow angeregten Forschungen zur Malerei des Trecento hat ihr Einfluß wiederholt Berücksichtigung gefunden, während man bisher mehr gewohnt war, sie nur als den nehmenden Teil anzusehen. Wir wollen einen weiteren Schritt in dieser Richtung wagen. Um eine ganz sichere Grundlage dafür zu gewinnen, müßte freilich zuerst die Verbreitung des neuen, gotischen Illuminierstils, der um Mitte des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich entsteht, seine entwicklungsgeschichtliche Darstellung gefunden haben. Für ein solches Unternehmen würde aber, wie ein besserer Kenner des Materials selbst eingesteht, »kaum ein Menschenalter« ausreichen.[6]) Und sogar bei einer Beschränkung auf Italien würde es einer breit angelegten Untersuchung bedürfen, die bei dem anscheinend recht lückenhaften Material vielleicht nicht einmal allzu ergebnisreich ausfallen dürfte. Soviel steht im allgemeinen fest, daß in der zweiten Hälfte des Ducento allmählich überall in Italien die französische Ornamentik und mehr oder weniger auch die französische Illustration in den Buchschmuck eingedrungen war.[7]) Dagegen scheint mir wegen des ungleichmäßigen Erhaltungsbestandes das von Dvořak eingeschlagene,

---

5) Schubring, Zeitschr. f. christl. K. 1901, S. 364.

6) Dvořak, Jahrb. der K. Samml. d. Allerh. K. Hauses, 1901, S. 37.

7) Dvořak, a. a. O. S. 62 und Mittlg. des Inst. f. österr. Gesch. Forschg. Erg. Bd. VI, S. 795 ff.

vorderhand »einzig mögliche« Verfahren, den Lokalschulen nachzugehen, noch keineswegs ein überzeugendes Endurteil über deren gegenseitiges Verhältnis zu ermöglichen. Zu spärlich sind vor allem die Beweismittel für seine Schlußfolgerung (Dvořak, a. a. O. S. 810ff.), daß eine gewisse Handschriftenreihe, in der die gotische Miniatur eine Vermischung mit der byzantinischen verrät, die weit über die Nachahmung griechischer Vorbilder bis zur Aneignung einer anderen technischen Behandlung hinausgeht, in letzter Linie aus Siena abzuleiten sei. Wenn auch der zierliche sienesische Stil und die aus- (bezw. um-)gebildete glänzende sienesische Technik im eigentlichen Trecento die Buchmalerei in Neapel ebenso oder gar noch stärker durchdringt, wie fast im ganzen übrigen Italien, so dürfte jene Richtung doch weit eher hier entsprungen sein, wo ein griechisches Kulturgebiet mit lebendiger literarischer und zweifellos auch künstlerischer Produktion, wie Dvořak (a. a. O. S. 808) selbst hervorhebt, so nahe lag. Es bleibt unbewiesen, daß der gesamte Miniaturenstil Sienas schon im Ducento eine so bedeutende Sonderentwicklung genommen hatte. Nach Dvořak (a. a. O. S. 816ff.), der in jener Einwirkung des plastisch modellierenden griechischen Miniaturenstils den eigentlichen Anstoß zur Ausbildung der malerisch raumhaften Darstellungsweise in der sienesischen Buchmalerei sieht, lag dort vor Giotto der Mittelpunkt der neuen Bewegung. »Andere Lokalschulen in Toskana und Umbrien entwickeln,« — und diese Feststellung eines genauer Unterrichteten ist für uns nicht unwichtig — den Ducentostil (zwar) »selbständig«, aber nicht »besonders prägnant«.[8]) Ihnen wird in dieser Hinsicht keinerlei Verdienst eingeräumt, wie Dvořak (a. a. O. S. 65) überhaupt der Miniaturmalerei im Umwandlungsprozeß der Auffassungsweise des Bildes keine bedeutsame, geschweige denn eine führende Rolle zuerkennt, sondern an der hergebrachten Anschauung festhält, daß die monumentale Malerei den Weg gewiesen habe, dem dann auch die Miniatur folgt. Für das eigentliche Trecento trifft es gewiß zu, daß die erstere alsbald die Führung übernahm und daß die letztere nur im Wetteifer mit ihr den Gipfel ihrer Vollendung erreichte, für die ersten entscheidenden Anfänge aber bleibt es eine unbewiesene und keineswegs selbstverständliche Annahme. Worauf es uns ankommt, ist die Beantwortung der Frage, ob nicht die gotische Miniatur in Italien, sei es in Siena, sei es in einer anderen Schule, eine gewisse Vorarbeit bei der Entstehung einer raumhaften und plastischen Bildauffassung geleistet hat. Auf dem Wege der Durchforschung der Handschriften läßt sich das freilich, wie bemerkt, vorläufig nicht beweisen. Es steht uns jedoch das methodisch umgekehrte Verfahren offen, das

---

[8]) Dvořak, a. a. O. S. 813 u. Jahrb. d. K. S. usw. S. 65.

aus der Wirkung auf die Ursache zurückschließt. Wir werden zu untersuchen haben, ob nicht die frühesten trecentistischen Historienbilder (im kunstgeschichtlichen, nicht im streng chronologischen Sinne) der Wand- und Tafelmalerei Elemente enthalten, welche deutlich ihre Herkunft aus der Miniatur verraten.

Wenn man die Fragestellung so faßt, stößt man sogleich auf eine Grundtatsache, die nicht zu übersehen ist. Mit dem gotischen Stil zieht in die italienische Malerei ein ganz neuer Farbengeschmack ein. Helle, lebhafte ungebrochene Farben, das Zinnober und Mennigrot und allen voran das Kobaltblau beherrschen das Bild neben Chromgelb, blassem Grün und wenig Violet, während Weiß und dunkle Farbentöne sparsam verwendet werden und namentlich die letzteren kaum untereinander, dagegen gern mit Blaßrosa oder -gelb und einem lichten Braun in Verbindung treten. Alle drei Techniken haben mit einigen im Wesen der Freske bedingten Beschränkungen daran teil. Die Tafelmalerei erzielt die höchste Mannigfaltigkeit. Dieser Umstand allein würde hinreichen, um die Voraussetzung eines ursprünglichen Abhängigkeitsverhältnisses der großen von der Buchmalerei zu begründen. Denn jene bunte Farbengebung mit dem charakteristischen Vorwalten der hellen reinen Grundfarben ist der italienischen Miniatur schon im Ducento eigen und kann daher nicht aus der Tafel- oder gar aus der Wandmalerei übernommen sein, wie auch vom entgegengesetzten Standpunkt zugegeben wird (Dvořak, a. a. O. S. 797). Ja, sie hat sich vielleicht schon im 12. Jahrhundert, wie es scheint, in Oberitalien entwickelt und nicht erst unter dem Einfluß der französischen wesentlich abweichenden Farbenskala,[9]) wenn diese auch zu einer stärkeren Verwendung des Blau und Rot, das sie ebenso bevorzugt, — allerdings in dunklerem (bezw. hellerem) Ton, — die Anregung geboten haben wird. Die lebhafte koloristische Behandlung der byzantinischen Miniatur deckt sich keineswegs damit und kann vollends nur in der o. e. Handschriftengruppe, also höchstens in Siena und in Neapel eine maßgebende Einwirkung geübt haben. Der neue Farbengeschmack ist aber schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento in der Buchmalerei von Bologna, das vor Siena der Mittelpunkt der Stilentwicklung in der Miniatur war, vollkommen durchgedrungen (Dvořak, a. a. O. S. 812). Die heitere Farbenfreude, die den Beschauer aus den Malereien eines Franco Bolognese und Oderisi da Gubbio »anlachte«, hat ihren Widerhall in den Worten Dantes in der bekannten Stelle des Purgatorio (XI, 79)

---

9) Sie begegnet uns z. B. schon in der dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts entstammenden Handschrift der Annalen von Genua des Casaro im Louvre (ausgestellt als Nr. 985); vgl. im übrigen Dvořak, a. a. O. S. 812ff. und Jahrb. der K. S. usw. S. 111ff.

gefunden. Wir dürfen ihr entnehmen, daß auch Oderisi, der nach neuerem archivalischen Nachweis schon 1271 in voller Tätigkeit ist,[10]) dem französischen Vorbilde folgte. Dantes Verse wiegen als kunstgeschichtliches Zeugnis einigermaßen den Verlust der Werke dieses berühmten Miniators des Ducento und seines erfolgreichen Nebenbuhlers auf.

Eine wie viel höhere Bedeutung die Miniatur um die Wende des Jahrhunderts besaß, als sie trotz ihrer technischen Verfeinerung im Trecento zu behaupten vermochte, wird am schlagendsten durch den Umstand beleuchtet, daß sie —, wenigstens in Siena zweifellos, — auch von allen großen Meistern geübt wurde. Simone Martini, von dessen Tätigkeit als Miniator wir die deutlichste Vorstellung haben,[11]) hat sich ihr schwerlich erst im Alter zugewandt. Davon zeugt zur Genüge sein gesamtes früheres Schaffen. Von den beiden Lorenzetti verrät sich besonders bei Pietro in der Vorliebe für reiche Goldzier und Musterung der Stoffe die Schulung durch die Buchmalerei, Ambrogio ist aber in technischer Hinsicht von ihm nicht zu trennen, wenn er sich auch zu einer durchaus selbständigen breiteren Naturauffassung erhebt. Für den Begründer der Sienesischen Schule, Duccio, wird die Beschäftigung als Miniaturmaler durch die Zahlungsurkunden der städtischen Kassenverwaltung verbürgt. Leider fehlt gerade seine Leistung in der Reihe der erhaltenen Buchdeckel der Bicherna und Gabella, die uns jetzt in vortrefflicher Wiedergabe vorliegt und in ihrer allmählichen Wandlung die Einflüsse widerspiegelt, welche in Siena auf die Buchmalerei einwirken. Während das älteste dieser typischen Titelbilder den Mönch am Zahltisch noch in der etwas derben Auffassung der nationalen Richtung des früheren Ducento wiedergibt, läßt sich sehr bald die schlankere gotische Figurenbildung und einfache, aber aller Härten bare Stoffbehandlung, dazwischen gelegentlich (bei Duccios Vorgänger Diotisalvi) auch eine Annäherung an die (toskanische) maniera greca beobachten.[12]) Doch ist von einer Einwirkung byzantinischer Miniaturen nichts zu bemerken. Wir sind daher keineswegs berechtigt, uns mit Dvořak (a.a.O. S. 811) Duccios Art in der Miniatur nach Analogie jenes Misch-

---

[10]) Zimmermann, Giotto, S. 395; Giorn. di Erudiz. artist. 1873, S. 4; Dvořak, Mittlg. d. Inst. u. s. w. S. 812.

[11]) Außer den von Petrarca bezeugten oder für ihn bestimmten Malereien ist ihm, und zwar auch seiner Spätzeit, neuerdings mit guten Gründen der früher grundlos Giotto zugeschriebene Codice di S. Giorgio im Archiv von S. Peter, ein Glanzstück trecentistischer Buchmalerei, von Hermanin, Scritti vari a Ern. Monaci per l'anno XXV del suo insegn. Roma, 1901, zugesprochen worden, nachdem Dvořak a. a. O. S. 811 Zimmermanns Attribution an Oderisi mit Recht abgelehnt hat. Eine ältere Arbeit Simones könnte wohl die im Louvre ausgestellte Initialfüllung mit der Verkündigung sein.

[12]) Lisini, Le tavolette dip. di Bicherna e di Gabella, Siena, 1901, t. I, II, III, VII und IX.

stils einiger jüngerer Handschriften vorzustellen. Für die sienesische Buchmalerei lag am wenigsten Anlaß vor, griechische Hilfe in Anspruch zu nehmen, hängt der Buchschmuck doch aufs engste mit Sprache und Schrift zusammen. Sicher erscheint nur, daß die gotische Miniatur, welche auch in Siena die Grundlage der Illuminierkunst bildete, bereits in den Gesichtskreis Duccios getreten war und im entscheidenden Zeitpunkte der trecentistischen Stilbildung einen wirksamen Faktor im Kunstleben Sienas bildete.

Sollte Giotto, dessen künstlerischen Ausgangspunkt wir a priori nicht festlegen dürfen, sich ganz unabhängig von diesem wichtigen Zweige des ducentistischen Kunstschaffens entwickelt haben? Dagegen spricht, von allen Beziehungen abgesehen, die wir in seinen Werken zur Miniatur bloßzulegen versuchen wollen, schon der Umstand, daß diese in dem seiner Bedeutung nach immer noch unterschätzten Traktat des Cennini nicht nur ihren festen Platz einnimmt, sondern geradezu darin den Ausgangspunkt des mit aller Folgerichtigkeit entwickelten Lehrgangs des Malverfahrens bildet (vgl. Tratt. c 10 u. 157). An dem wird nichts geändert dadurch, daß die Benutzung älterer schriftlicher Anweisungen für die Illuminiertechnik in diesem Teil des Traktats nachgewiesen ist (Dvořak a. a. O. S. 816), denn es bleibt äußerst unwahrscheinlich, daß erst die strenge Descendenz der Giottoschule, der Cennini angehört, die Miniaturmalerei den Aufgaben des Malers zugefügt habe.

In ihren selbständigeren Zweigen, dem Tafelbilde sowohl wie der Freske, wurde die italienische Malerei bis gegen den Ausgang des Ducento, der die Wendung brachte, von der maniera greca beherrscht. Die Forschung hat die einzelnen Vorstöße dieser letzten und folgenreichsten Invasion des byzantinischen Stils schon klarer herausgearbeitet.[13]) Die Kunstzentren Italiens wurden zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Seiten von ihr getroffen, sie erhielten daher die fremde Kunstform in nicht ganz gleichartiger Reife. In die unmittelbarste Beziehung zu Byzanz kam Toscana durch die Vermittlung Pisas, dessen Handel mit Konstantinopel während des lateinischen Kaisertums noch eine beträchtliche Steigerung erfuhr.[14]) Daß damit ein starker Kunstimport Hand in Hand ging, unterliegt keinem Zweifel. Außer den spärlichen Resten griechischer Tafelbilder, deren massenhafter Untergang sich durch ihre geringe spätere Schätzung erklärt, bezeugt das nicht nur die Häufigkeit griechischer Namensbeischriften, sondern auch die Technik und die Übernahme technischer Ausdrücke wie »Ancona« (= εἰκών).[15]) Aber auch die Berufung

[13]) Vgl. Thode, a. a. O. S. 18ff. und Zimmermann, a. a. O., S. 176ff.

[14]) Heyd, Geschichte des Levantehandels im M. A., S. 320.

[15]) Die Ableitung des Wortes ist von Ilg, Quellenschr. zur K. Gesch. I. S. 141 festgestellt. J. Burckhardt, Beitr. zur K. Gesch. von Italien S. 21 ff., bringt den Ausdruck

oder Einwanderung griechischer Künstler wird im Einzelfalle durch die Namensform (vgl. Thode, a. a. O. S. 19) beglaubigt und darf nicht einmal mehr für die Cappella Gondi einfach unter die Fabeleien Vasaris verwiesen werden, nachdem die Möglichkeit ihrer Entstehung vor dem Jahre 1279 aufgetaucht ist.[16]) Ja, man muß diese fremde Hilfe für die Wandmalerei in viel weiterem Umfange bezogen haben. Wie wäre sonst die griechische Freskotechnik nach Toskana gelangt, deren sich Cimabue und sogar noch Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi bedienen.[17]) Die toskanische maniera greca mit ihren anhaltenden Nachschüben steht ganz auf der Stufe der gleichzeitigen byzantinischen Kunst mit ihrer gesteigerten malerischen Tendenz. Sie stellt sich als die folgerichtige Fortsetzung des Stils der sizilischen Mosaiken dar und als die Vorstufe der Mosaiken der Kachrije-Djami sowie der ältesten Athosfresken (Watopädi und Karyäs). Es fehlt ihr noch die deutlichere Herauslösung der Figur im Raume, zu der die byzantinische Monumentalmalerei während ihrer kurzen Nachblüte unter den ersten Paläologen einen entschiedenen Anlauf nimmt und die sie durch die Verkleinerung und schlankere Bildung der Gestalten im Verhältnis zur Szene und durch Entwicklung der Standfläche bis zu einem gewissen Grade erreicht. Als wertvolles Erbteil der vorhergehenden Epoche bewahrt diese Stilphase ein um so besseres Verständnis für den dekorativen Wert der Flächenprojektion der Gestalten und Gruppen. Unter der starken Spannung des religiösen Gefühls gewinnt die dem Ducento besonders zusagende erregte Ausdrucksweise der griechischen Malerei bei den toskanischen Nachahmern ein mächtigeres Pathos und die Formensprache einen schwereren Charakter. In den Werken eines Giunta Pisano und Cimabue haben die byzantinischen Typen ganz wie bei Niccolò Pisano etwas von der leidenschaftlichen, gewaltsamen Art der Zeitgenossen Dantes angenommen. In überlebter, karrikierter Form wirkt diese nationale Auffassung byzantinischer Vorbilder noch im Kuppelmosaik des Andrea Tafi nach.

Stilgetreuer als in Toskana hat sich, dank der bevorzugten Technik, die byzantinisierende Kunstströmung in Rom entfaltet, freilich ohne einen ebenso ausgeprägten, von anderen Richtungen klar geschiedenen Typus

ohne ersichtlichen Grund in Gegensatz zur Bildform der maniera greca. Die von ihm hervorgehobene Tatsache, daß das aus dem Norden kommende Flügelaltarbild in Italien nur im Hausgebrauch seine bewegliche Zusammensetzung bewahrt, als Aufsatz des Hochaltars hingegen zur zusammenhängenden Tafel mit architektonischer Abteilung wird, beweist gerade die Rückwirkung der älteren auf die neue Bildform, welche in dem Übergange der sprachlichen Bezeichnung auf die letztere ihren Ausdruck findet.

16) Brown, Rep. f. K. W. 1901, S. 130.

17) Bertaux, S. Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel sec. XIV, p. 102.

herauszubilden. Daselbst pflanzt sie sich in einer Mosaizistenschule fort, die eine etwas ältere Tradition vertritt. Denn ihr Ursprung fällt mit der Berufung griechischer Meister aus Venedig durch Honorius III. zur Restaurierung der Mosaiken von S. Paolo f. le m. im Jahre 1218 zusammen (Zimmermann, a. a. O. S. 120). Trotz fehlender Zwischenglieder sind Jacopo Torriti und Pietro Cavallini als ihre Ausläufer zu betrachten, die in ihren Bildern aus dem Leben Marias in S. M. Maggiore und S. M. in Trastevere auf dem Boden der byzantinischen Ikonographie des 12. Jahrhunderts stehen. Doch schon bei dem ersteren mischt sich ganz leise in der Krönung Marias in Komposition und Typen (besonders der Mönche, aber auch der Jungfrau selbst), völlig unverkennbar aber bei Cavallini gotischer Einfluß ein. Nicht auf die kaum greifbaren Anregungen der Antike, sondern auf das gotische Vorbild ist der Fortschritt zu einfacherer und natürlicherer und zugleich plastischerer Darstellungsweise in den neu entdeckten Weltgerichtsfresken von S. Cecilia zurückzuführen.[18]) Die Gewandbehandlung bietet ein unverkennbares Kennzeichen dessen. Vasaris Urteil über Cavallini, daß er »giotteske und griechische Manier« vermischte, trifft ins Schwarze, wenn wir die erstere weniger persönlich als die gotische verstehen. Noch stärker bricht diese bei den jüngsten Cosmaten, besonders bei Giovanni Cosmas durch. Nicht nur der architektonische Aufbau seiner Grabdenkmäler und der Faltenzug seiner plastischen, sondern auch der Gewandstil seiner Mosaikfiguren ist z. T. in hohem Grade von dem neuen Stil beeinflußt. Keineswegs jedoch vertritt diese Lokalschule eine ungetrübte lateinische Tradition (Zimmermann, a. a. O. S. 248 ff.). Ein Mosaikbild wie die Halbfigur der Maria über dem Südportal von S. M. in Aracoeli zeigt vielmehr kaum ein Jahrzehnt früher auch sie noch von byzantinischer Auffassung beherrscht. Schon vor Giottos Eingreifen vollzog sich auch in der schwächer pulsierenden römischen Kunst ein langsamer Ausgleich zwischen den beiden Kunstströmungen des Ducento. Allein für die Genesis der trecentistischen Malerei wurde nicht Rom entscheidend, sondern das ungleich kühnere Vorgehen, wie die führenden Meister Toskanas die Formen zu verschmelzen und die Gestaltungsprinzipien zu vermitteln wußten.

Bei keinem Meister wird die Kreuzung der Stile so offenbar, wie bei dem Begründer der Schule von Siena, bleibt es bei einer so äußerlichen Vermischung ihrer nur allzu deutlich auseinanderfallenden Elemente. Duccios reifste Schöpfung, für uns zugleich der Prüfstein seines gesamten Schaffens, entbehrt noch durchaus einer wahren künstlerischen Synthese der verschiedenen Prinzipien, wie sie Giotto verhältnismäßig früh

[18]) Für den antiken Einfluß ist Hermanin, Le Galerie naz. V, p. 60 ff. eingetreten.

vollzieht. Es bedurfte dazu einer weit höheren inneren Gestaltungskraft, die Duccio bei aller rastlosen Bemühung und einer unleugbaren Findigkeit in der Steigerung der gegebenen Mittel doch abgeht. Duccio ist ein Sammelgeist, ein Kompilator der malerischen Anschauung, der wie die Biene jeder Blume ihre Süße abzugewinnen trachtet. Und weil er von beiden Seiten ungefähr gleichviel nahm, konnte unter seiner Hand nur eine scheinbare Bildeinheit entstehen. Doch trotz der inneren Widersprüche wurde diese dank ihrem bunten Reichtum und dem in ihr ausgesprochenen Wollen der bestimmende Ausgangspunkt für die nachfolgenden Künstler Sienas. Durch die Lorenzetti erhielt sie die höchste, ihrem Wesen nach mögliche Durchbildung und Erweiterung. Die Art, wie bei Duccio die heterogenen Elemente zu einem solchen Ganzen zusammengewoben sind, stellt einen der merkwürdigsten Fälle der Entstehung einer neuen Kunstform dar.

Die Behauptung, daß Duccio nach beiden Seiten abhängig erscheint, wird vielleicht im ersten Augenblick befremden. Ein ausdrücklicher Hinweis auf gotische Züge, die in seiner Kunst enthalten sind, ist wenigstens noch nirgends gegeben, mögen sie auch manchem Forscher bei Betrachtung des Dombildes schon aufgefallen sein. Man ist gewöhnt, ihn nicht viel anders als Cimabue im Gegensatz zu Giotto, als den konservativeren Fortsetzer der älteren Tradition anzusehen, der die maniera greca mit größerer Natürlichkeit und Anmut und mit dem Ausdruck einer innigeren religiösen Empfindung zu erfüllen wußte. Das ist insoweit richtig, als die ikonographische Grundlage der Szenengestaltung bei Duccio in der Hauptsache fast durchweg die byzantinische bleibt.[19]) Aber in der künstlerischen Ausgestaltung des ikonographischen Schemas flicht er eine Menge von Kunstelementen ein, die den gotischen Stilcharakter mehr oder minder rein zur Schau tragen. In einigen wenigen Bildern findet sogar eine Vermittlung zwischen den Kompositionstypen statt, oder das Verhältnis liegt gar umgekehrt. Das auffälligste Beispiel dafür bietet die Anbetung der Könige auf der Predella. Von diesen kniet, wie auf gotischen Elfenbeinen, der erste, während die beiden anderen im Gespräch vor der Höhle dastehen, die der griechischen Geburtsszene entlehnt ist. Es sind, den Greis ausgenommen, ganz abendländische Typen, ja sogar Maria sieht auf keinem anderen Bilde der byzantinisierenden Hauptgestalt der Ancona so wenig ähnlich. Daneben halten Troßknechte, deren beweglich unsicherer Stand und Kleidung auf die niederen griechischen Volkstypen zurückweisen (vgl. die Kreuztragung), edle Ritterrosse am Zügel. Die Könige freilich tragen zum gotischen

[19]) Vgl. besonders Dobbert, Die Sienes. Malerschule. Dohme's K. u. Künstler, I.

Kostüm Kronen, die offenbar wieder aus einem byzantinischen Vorbilde übernommen sind, nur sicher aus keiner Magieranbetung, da solche da niemals vorkommen. Ein Blick auf die Höllenfahrt Christi bei Duccio belehrt uns über ihre Herkunft. Er fand sie in einer griechischen Vorlage der letzteren, aus der er sichtlich den gekrönten David mitsamt dem Heiland, welcher Hades niedertritt, und die Mehrzahl der Figuren geschöpft hat, während die Anordnung dieser Szene der schon früh im Abendlande festgestellten Kompositionsweise folgt.[20]) Es zeigt sich hier zugleich, daß die Predella jedenfalls später gemalt ist. Wenn wir von Duccio nichts als jenes Predellenstück besäßen, so könnte bei ihm nur von einem byzantinischen Nebeneinfluß oder, wie bei Simone Martini, von Nachwirkungen griechischer Kunsttradition die Rede sein. In der Szenenfolge des Dombildes erscheint es wie ein Vorbote von dessen Ritterromantik. Auch die Vertreter weltlicher Gewalt, Pilatus und Herodes, haben in Haltung und Tracht wenig von der byzantinischen Erscheinung bewahrt, die in den Gruppen der Priester und der begleitenden Volksmenge noch unverändert geblieben ist. Nicht die weitärmelige, reiche Dalmatika und Chlamys, sondern eine kürzere, nur mit goldenem Halseinsatz verzierte Tunika und der vor der Brust gespangte gotische Mantel mit den feinen Litzen dient ihnen als Bekleidung. Die Zackenkrone oder ein goldener, zweifellos der Antike abgeborgter Kranz schmückt das Haupt. Weitere Beachtung verdient die Einführung des gotischen Crucifixus mit dem eingesunkenen Leibe und den heraustretenden Knieen, dessen Füße mit einem Nagel angeheftet sind und dessen Locken lang herabhängen (alles ganz wie in der gotischen Elfenbeinplastik), in die Kreuzigungsszene, welche sich im übrigen durchaus nach dem Schema des historischen Kreuzigungstypus der griechischen Kunst aufbaut und daher in einer Reihe von Figuren und Motiven mit der Freske Cimabues in Assisi und den Reliefs der Kanzeln Niccolò Pisanos, weitgehende Übereinstimmungen zeigt.[21]) Eine Bevorzugung von Motiven der abendländischen Ikonographie findet außerdem im Abendmahl statt, wo Christus Judas den Bissen hinreicht.[22]) Und überwiegt auch weitaus die Masse der Bilder, welche sich im wesentlichen als rein griechische Komposition darstellen, besonders in den Vorereignissen der Passion (Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Gethsemane, Verrat usw.) wie auch in dem ganzen Nachspiel (der Kreuzabnahme, Grablegung, der Myrrhophoren, des Ganges nach Emmaus), so bleibt es doch ein ver-

[20]) Vgl. Haseloff, Eine Thüring.-Sächs. Malerschule des 13. Jahrhunderts. S. 158.

[21]) Es ist die im Malerbuch vom Berge Athos (§ 251) festgesetzte Bildredaktion.

[22]) Dobbert, Rep. f. K. Wiss. 1895, S. 373; a. a. O. S. 11, entscheidet er sich ohne zwingenden Grund für eine weniger einfache Deutung.

schwindend seltener Fall, wenn sich einmal, wie in dem »Noli me tangere«, wirklich kein einziger unbyzantinischer Zug entdecken läßt.

Nehmen wir die Gestaltenbildung zum Maßstab und ihre augenfälligste Signatur, das Gewand, so drängt sich einmal die Beobachtung auf, daß fast sämtliche Füße, soweit sie nicht unbeschuht sind oder Sandalen tragen, selbst die, welche in den hohen Stiefeln der byzantinischen Volkstracht stecken, die gotische Bildung zeigen, und zwar oft genug mit ihrer charakteristischen Deformation, der scharfen Spitze und der starken Verdickung dahinter. Diese Verzerrung, die bei der Fußwaschung sogar die abgebundenen Sandalen betrifft, hat Duccio schwerlich dem Leben abgesehen. Sie beweist vielmehr schlagend, daß er als Miniaturmaler gewohnt war, in solchen Formen zu arbeiten. Nirgends findet sich dagegen die den Byzantinern eigne unnatürliche Verkleinerung des Fußes. In der Gewandbehandlung gehen deutlich zwei einander fremde Prinzipien einher. Der Künstler bemüht sich mit schwachem Erfolge, sie gelegentlich zu verschmelzen. Sie durchdringen sich nicht, weshalb, ist leicht zu verstehen. Von der einen Seite übernahm Duccio das in Byzanz umstilisierte antike Idealgewand ohne ausgeprägten Stoffcharakter. Diesem motivreichen, mit straffen Zügen, die in spitzem Winkel zusammenlaufen, knittrigen Zwischenfalten, Zickzacksäumen und geschärften Zipfeln arbeitenden, durchaus linearen Gewandstil stand die an den schweren Wollstoff gebundene gotische Gewandbehandlung gegenüber mit ihren zusammenhängenden Flächen, großen gebauschten oder einfach brechenden Falten, vorwiegend transversalen Schwingungen und geschlängelten Säumen, welche nur dem Spiel der gerundeten Linie Raum gewähren. In den kleinen Bildern der Rückseite und der Predella herrscht eine ziemlich strenge Scheidung. Apostel, Pharisäer, sowie die Gestalten aus dem Volke und zumeist auch die Frauen tragen byzantinische Gewänder. Allerdings verraten besonders die kurzen Tuniken oft ein Bemühen, die Motive zu runden. Sie erscheinen deshalb nicht selten wie aufgeschürzt. Überhaupt verfährt der Meister nicht ohne Überlegung. Wie sich die Schlangenlinien der Säume mit dem Faltengeschiebe verbinden, das tritt an den größeren Einzelfiguren der Ancona und Predella noch deutlicher zu Tage. Auf dem Hauptbild zeigt das abendländische Kostüm der lateinischen Schutzheiligen, die in der vorderen Reihe knieen, rechts eine sorgfältig motivierte Vermischung, links die ziemlich reine gotische Manier. Agnes und Katharina, deren Köpfe den abgewandelten griechischen Madonnentypus wiederholen, hat der Künstler vollends ein unverfälschtes gotisches Gewand umgehängt und die gotische Haltung gegeben. Auch der Evangelist Johannes, der mit dem Täufer und den Apostelfürsten einer durchaus byzantinischen Typenreihe angehört, ist in ein solches gehüllt. Für

die Übertragung des gotischen Stilprinzips auf das byzantinische Kostüm bietet die Gestalt Davids neben dem Predellenstück der Darstellung im Tempel wohl das merkwürdigste Beispiel. Er trägt die auf der rechten Schulter gespangte Chlamys — nicht einmal das Tablionum ist übersehen, wenn auch gründlich mißverstanden. Auf der r. Seite, wo sie sich öffnet, fällt sie mit breiter Borte steil herab, vom linken Arm aber, über den sie aufgenommen ist, entwickelt sich die doppelte Schlangenlinie der schmalen Goldlitzen. Der griechische Typus des königlichen Propheten mit dem runden Vollbart und dem halblangen Haar besaß eine zufällige Ähnlichkeit mit dem gotischen Ideal des blühenden Mannesalters. Darin lag eben für Duccio ein Anreiz, die Figur ins Zeitgenössische zu übersetzen, und die Chlamys setzte dem geringen Widerstand entgegen, wird sie doch von jeher in der byzantinischen Kunst einer großflächigeren, mehr stofflichen Charakteristik unterworfen. Die feinen Goldlinien der Säume kehren, bald einfach geschwungen, bald reizvoll bewegt, nie scharf geknickt, an den Gewändern Marias und — gegen alle byzantinische Gewohnheit — Christi wieder, die in der übrigen Faltengebung noch aufs deutlichste ihre ungotische Herkunft erkennen lassen, sodaß vielfach Widersprüche entstehen. Man bemerke z. B., wie bei Christus im Verhör vor Kaiphas die tiefen Langfalten den geraden Ablauf des goldenen Saumes gar nicht brechen. Der Mantel der Gottesmutter hat sich, an der Hauptgestalt der Ancona bereits geglättet und in große, geschweifte Faltenzüge gelegt. Nur am Boden und vor der Brust sieht noch das goldgelichtete Gefältel hervor, das sich an Duccios Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (No. 23) auch über den Mantel ausbreitet. Christus gibt er es, wie schon von anderen bemerkt worden ist,[23]) mit bewußter Unterscheidung in den letzten beiden Bildern der Rückseite, wo er als Auferstandener erscheint. Die Annäherung der Gewandung an die neue Stilrichtung wird für den Künstler das Mittel, um die göttlichen Idealtypen gleichsam zu verjüngen, während seine Gestaltungskraft kaum ausreichte, die Gesichtszüge in gleicher Weise umzubilden, oder der Greis sich nicht entschließen mochte, mit der älteren Tradition ganz zu brechen. So hat sogar der Gekreuzigte trotz des engen Anschlusses an ein gotisches Vorbild (s. o.) byzantinischen Gesichtsschnitt. Byzantinisch bleibt im wesentlichen auch die Bewegung der Gestalten mit ihren lebhaften Contraposten, ihren Kopfwendungen und der starken Gestikulation.

Das kompilatorische Verfahren Duccios macht eine strengere Prüfung des Verhältnisses, das zwischen seinen Figuren und ihrer Umgebung besteht, vollends greifbar. Seine Behandlungsweise der landschaftlichen und

[23]) Peraté. Gaz. des b. arts, 1893. IX. S. 198.

architektonischen Szenerie ist neuerdings vortrefflich erörtert worden.[24]) Die Ergebnisse dieser Untersuchung können wir fast in allen Punkten annehmen, ohne doch ganz in das Gesamturteil und in Kallabs Lob einzustimmen. Denn es bleibt eine Reihe von Widersprüchen aufzudecken, die er übersehen oder für zu unwesentlich gehalten hat. Volle Einheitlichkeit haben nur die Szenen, welche sich in freier Natur abspielen. Das ist auch nicht anders zu erwarten, da Duccio nach Kallabs Nachweis in der Gestaltung der Landschaft auf durchaus byzantinischer Grundlage steht. Ich möchte sogar bezweifeln, daß ihm ein beträchtliches Verdienst an der Fortbildung des Landschaftsbildes der in Aufsicht dargestellten Bodenstufen und Bergkuppen gebührt. Es besteht allenfalls darin, daß er diese Berglandschaft durch einen klarer zusammenhängenden Bau und kräftigere Belichtung zu stärkerer perspektivischer Wirkung erhebt. Schon die byzantinische Miniatur des 9.—13. Jahrhunderts verstand es, die Gestalten, wie z. B. bei Duccio im Gebet in Gethsemane, überzeugend in den Mittelgrund hineinzustellen,[25]) ja, in den Mosaiken der Kachrije-Djami (Chorakirche) findet sich bereits eine Art perspektivischer Trennung der Gründe (Verkündigung an die Hirten). Duccio verwendet geschickt die ansteigenden Bodenabsätze, so z. B. um uns bei den hochgetürmten Gruppen in der Kreuzigung einen natürlichen Stand vorzutäuschen, (was ihm nur halb gelingt, weil er die Fußpunkte der hinteren Figuren verdeckt). In der Regel begnügt aber auch er sich mit der »angeschobenen Bergkulisse«. Wenn er ihr in der Komposition der Frauen am Grabe und des »Noli me tangere« selbst ästhetische Wirkungen abzugewinnen weiß, so hat er auch darin nur das gegebene Motiv, wie den Grabesfelsen in der ersteren, zu größerer Bedeutung erhoben. Das einzige Beispiel, daß er das landschaftliche Bild selbständig aufbaut, bietet der Einzug Christi in Jerusalem. Hier verfährt er jedoch ganz anders, und das ist bezeichnend, weil es sich dabei in der Hauptsache um eine Architekturdarstellung handelt.

Besteht in der landschaftlichen Bilderreihe eine logische, wenn auch teilweise nur fiktive Beziehung zwischen Figur und Umgebung, so verschwindet diese Bildeinheit bei schärferer Beobachtung mit einem Schlage in der weit umfänglicheren Folge der Szenen, die im Innenraume oder vor einem architektonischen Hintergrunde spielen. Die sich bei längerer Betrachtung immer mehr aufdrängenden Widersprüche entspringen dem Fortschritt, der in der Wiedergabe dieser Art des Schauplatzes und der Architektur erzielt ist. Er ist von Kallab (a. a. o. S. 35) ausgiebig beleuchtet worden. Kallab hat nicht behaupten wollen, daß Duccio geradezu

24) Kallab, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses. 1901, S. 39.

25) Vgl. z. B. die Geburtsszene des Menol. Vat. bei Beißel, Vat. Miniat. Taf. XVI.

der Erfinder des Systems sei, das hier durch Erweiterung und Zusammenfassung einer Summe von »überkommenen Darstellungsmitteln« aus der älteren Tradition »herausgehoben« erscheint. Daß er es in der Tat nicht ist, kann um so weniger zweifelhaft bleiben, als Kallab sicher mit Unrecht dazu neigt, jene Elemente in erster Linie aus der byzantinischen Kunst herzuleiten. Mit den architektonischen Hintergrunds- oder Seitenkulissen der letzteren aber hat Duccios Bühne so gut wie nichts gemein. Höchstens Einzelmotive wie den Akanthuskarnies (im Hause des Pilatus) u. a. m. mag er ihr entlehnt haben. Bis zur Darstellung der Decke und damit des geschlossenen Innenraumes hat es die seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts stockende Kunstentwicklung in Byzanz selbst, wie Kallab nicht klar genug betont, überhaupt nicht gebracht. Duccio hingegen läßt uns nicht weniger als viermal in einen solchen Raum hineinsehen. Die Fluchtlinien der Decke und die seltenen des Bodens konvergieren und bringen dem Auge die Vertiefung zum Bewußtsein, wenn auch nicht in dem vorgestellten Maße und ohne daß Horizont und einheitlicher Verschwindungspunkt festgelegt werden. Es ist noch fast dieselbe, in den ersten Anfängen befangene Raumperspektive, — ein charakteristisches und konstruktiv bedeutsames Motiv darin sind die Wandkonsolen —, wie sie Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi hat. Die Frage, wo ihr Ursprung liegen mag, wollen wir daher erst dort erörtern. Nichts spricht für ihre Entstehung auf der Grundlage der maniera greca.

In eine ganz andere Richtung weisen denn auch die viel zahlreicheren Szenen, in denen Duccio nur einen Teil des Schauplatzes als bedeckten Raum, und zwar durchgehends als eine von links gesehene offene Halle wiedergibt. Wir finden da die bis an den vorderen Bildrand vorgerückten dünnen Stützen, wie sie in den rein gotischen Architekturen der Trecentomalerei schon von Giotto an typisch sind, in Gestalt der in der italienischen Gotik so beliebten gedrehten Säulen. Einmal (bei der Bestechung des Judas) ist es eine tiefer zurückgeschobene Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben und daneben ein Polygonalbau, beide wieder von durchaus italienischem Charakter. Dazu kommt, daß die Mehrzahl der Türen und Fenster bei Duccio den gotischen Spitzbogen, seltner den Rundbogen oder einen viereckigen Rahmen aufweisen. In der völlig nach byzantinischem Schema komponierten »Darstellung i. T.« ist der Kuppelbaldachin zu einem gotischen Ciborium geworden. Kurz, die gesamte Architektur trägt zeitgenössisches Gepräge, auch wo sie nur Außenansichten darbietet, wie bei der Verleugnung Petri und dem Einzug des Herrn. Da ist es freilich nicht zu verwundern, daß die byzantinischen Figurengruppen sich darin nicht ganz zurechtfinden und die Gebäude gleichsam dahinterstehen. Sind es doch Gruppierungen mit engem

flächenhaften Kontakt, den der Künstler nicht in ein räumliches Hintereinander umzusetzen wußte. Die Figuren stellen sich eben trotz ihrer plastischen Modellierung im Grunde nicht als raumfüllende Größen dar. Was die griechische Kunst nicht vermag, ja lange vermeidet, nämlich plastische Vorstellung durch zeichnerische Mittel der Verkürzung und durch Wendungen zu erwecken, blieb auch Duccio mehr oder weniger versagt. Kaum, daß es ihm, z. B. in der Kreuzigung, gelingt, ein paar Einzelgestalten im reinen oder noch sehr zaghaften verlorenen Profil in Rückenansicht von der Gesamtgruppe loszulösen. Die byzantinische Malerei gebraucht das erstere äußerst selten und kennt das letztere so gut wie gar nicht. Um nur die augenfälligsten aus diesen Gegensätzen entspringenden Ungereimtheiten hervorzuheben, so beginnt die ganze Baukonstruktion manchmal erst hinter der den Vordergrund ausfüllenden Menschenmenge, so z. B. beim Hause des Herodes, dessen Thron doch schwerlich außerhalb des Gemaches gedacht ist und (einseitig) ebenso bei der letzten Verleugnung Petri. Noch öfter werden einige Figuren in unmöglicher Weise vor jene vorderen Säulen herausgeschoben, so bei der Verspottung Christi und der Vorführung und Anklage (s. unten) im Hause des Pilatus. Daß die Gruppen als Ganzes übernommen sind, beweist vor allem die durchaus typische Fußwaschung, sowie das Abschiedsgespräch mit den Elf, die mitten im Zimmer in ungleicher Höhe auf dem Boden sitzen, offenbar weil der ganze Figurenkomplex einem griechischen Vorbilde, das auf bergigem Landschaftsgrunde eine ganz andere Szene (vermutlich die Anrede an die Elf im Gethsemanegarten) darstellte, entlehnt ist. In beiden Fällen wiederholt sich der eben bemerkte Fehler, aber nur auf der rechten Seite. Hauptsächlich durch das Mittel der Deckungen und durch allerlei geschickte Griffe bemüht sich Duccio, solche Mängel zu verschleiern und die Raumwirkung zu verstärken, verwickelt sich aber dabei oft in noch schlimmere Widersprüche. Hier hängt auf einem durch das Zimmer gezogenen Balken ein Gewandstück, dort wird ein Sitz schräg hingestellt, der wieder eine kleinere Gruppe deckt, wie der Thron des sein Gewand zerreißenden Kaiphas oder das Tribunal des Pilatus, leider nur in ganz konventioneller und auf einen anderen Standpunkt berechneter Perspektive. Und die unglaubliche Einzwängung der Bewegungen in die Räumlichkeit, wie bei der Händewaschung des Pilatus, wo der weit hinten — man weiß nicht, worauf — stehende Diener ihm das Wasser um die Säule herum über die Hände gießt, u. a. m. in der Geißelung und Verspottung beweist am besten, daß die Kompositionen ursprünglich unabhängig von ihr und daß ihre Figuren in viel unbestimmterer räumlicher Beziehung zu einander gedacht waren.

Auf Duccios unverkennbare Vorliebe für Durchbrechungen der

Wände und Durchblicke in Nebenräume durch offene Türen mit perspektivisch gesehenen Flügeln, ein byzantinisches Motiv, hat schon Kallab hingewiesen. Die häufigste Art der Raumerweiterung durch ein anschließendes, offenes, mitunter tieferes Gemach oder einen Hof (Geißelung, Christus vor Herodes), dient ihm zur Unterbringung seiner figurenreichsten Gruppen, aber diese türmen sich in einem Grade auf, der zu dem wenig ansteigenden Boden in gar keinem Verhältnis steht, ja, es widerfährt dem Künstler, z. B. bei der Verhandlung des Pilatus mit dem Volke und den daneben befindlichen Bildern, daß nur die wenigen vornean stehenden Gestalten Füße haben, obgleich die hintere Bodenlinie dazwischen durchläuft. Das ist die Folge eines bekannten byzantinischen Prinzips des Gruppenaufbaus, das eben nicht auf klare Raumgestaltung und vor allem nicht auf konkrete Wiedergabe der Standfläche berechnet ist und darum nie dem Augenschein so handgreiflich widerspricht. Diese mitsamt den Innenräumen und offenen Hallen ist also sichtlich hinzugefügt. Denn Duccios Architektur beruht in ihrem konstruktiven Zusammenhange auf dem Gestaltungsprinzip der gotischen Miniaturmalerei, auf das wir werden zurückkommen müssen. Er gebraucht mit anderen Worten auch dafür fertige Grundschemata. Eine bessere räumliche Figureneinstellung ist nur in zwei Fällen erzielt, bei der ersten Verleugnung Petri im Hofe und beim Abendmahl, und zwar mit Hilfe von Rücken- und Profilansichten und starker Aufsicht auf den Tisch (bezw. die Sitze), und bei der zweitgenannten Szene weisen die Parallelen (Naumburg) und das ikonographische Motiv (s. o.) auf abendländische Anregungen hin.

Es ist also alles in allem mehr ein Aneinanderfügen und die äußerste Ausnutzung der ihm geläufigen Mittel der Überschneidung und einiger perspektivischer Verkürzungen, wodurch Duccio seiner unleugbaren Raumempfindung Ausdruck zu geben weiß, als wirkliche Raumgestaltung. Am vollkommensten ist ihm das in der Szene des Einzugs Christi in Jerusalem gelungen. Indem er hier die schrägen Linien der Architekturen scheinbar eine Wendung machen und den Beschauer durch das offne Stadttor in die Straße blicken läßt, vor der Stadtmauer im Mittelgrunde ein mit Bäumen bestandenes Stück Felsboden ausbreitet und die Kindergruppen darauf durch die Einfriedigung des Weges deckt, die den Vordergrund begrenzt, über den Stadtzinnen endlich die ferne Domkuppel zeigt, wird der Blick wirklich von Plan zu Plan in die Tiefe gezogen. Man übersieht anfangs völlig, daß die Abstände und die Lage der äußeren und inneren Ansichten nicht übereinstimmen, daß der Vordergrund von rechts und der Mittelgrund mit dem Stadttor von links gesehen erscheint, weil Duccio für die perspektivische Harmonie der Fluchtlinien die planimetrische des parallelen Verlaufs der bedeutsamsten Geraden einsetzt und

so dem Auge eine andere Art ästhetischer Befriedigung bietet. Noch weniger wird man dessen gewahr, daß die Bewegung der Figuren eigentlich doch eine friesartige bleibt und daß das Auftürmen der Gruppe rechts allein den Anschein erweckt, als käme die Menge Christus entgegen den Weg herab. Die Illusion hört dagegen sogleich auf, wenn man durch Verdecken der übrigen Teile einen dem ikonographischen Typus entsprechenden Mittelstreifen in der Höhe des Herrn mit seinem Reittier ausschneidet.

Das zuletzt betrachtete Bild stellt wohl die fortschrittlichste Leistung Duccios in der Wiedergabe des Schauplatzes, wie er ihn z. T. von der Miniaturmalerei übernahm, und seiner Verquickung mit der griechischen Figurenkomposition dar. Eine Fülle von Anregung ist davon ausgegangen. So widerspruchsvoll das ganze System erscheint, so fruchtbar wurde es als Keim einer sich daraus entwickelnden bildmäßigen Darstellungsweise. Seine Entstehung verdankt es durchaus der merkwürdigen, empfänglichen Natur des Künstlers, der aus jeder Richtung die brauchbaren Elemente herauszuholen verstand. Daß er im allgemeinen an der byzantinischen Ikonographie festhält, ist begreiflich. Bot sie ihm doch zweifellos die reichere und pathetischere Ausgestaltung der Passionsszenen. Die Übereinstimmungen mit dem Malerbuch (s. o.), besonders auffällig bei der Szene des Begräbnisses der Maria (§ 354), bei der die echt griechische Legende jeden Gedanken an die Priorität des Westens für die Kunstdarstellung ausschließt, beweisen, daß die Vermittlerrolle dabei nicht etwa die griechische Miniatur, sondern die Tafelmalerei erfüllt hat. Mit seiner Technik und seinem Kolorit wurzelt ja Duccio durchaus in dieser.[26]) Trotzalledem ist seine reifste Schöpfung in ihrem Stilcharakter, wie in ihrer die Mitte zwischen Ancona und Triptychon haltenden äußeren Bildform das Ergebnis einer Kunstmischung.[27]) Nur langsam mag ihn die gotische

---

[26]) Vgl. Dobbert, Jahrb. der kgl. Pr. K. Samml. 1885, S. 163.

[27]) Dobbert, a. a. O. S. 155 ff. scheint mir in der Annahme ausgebildeter gotischer Zierformen für das Dombild zu weit gegangen zu sein. Die nach ihm in eine oberste Reihe zu versetzenden Apostelfiguren sind nach Peraté a. a. O., I, S. 104 u. X, 177, von der Haupttafel untrennbar. Die Hinaufrückung der Grabtragung Marias und der Thomasszene erscheint fraglich und ist nicht notwendig, da die Vermehrung der oberen Bilder auf 8 statt 7 weder durch den erhaltenen Bestand noch durch ein Zeugnis gefordert wird. Die in der Zahlungsnotiz (Milanesi, Doc. per la storia del l'arte Senese, I S. 178) erwähnten Engel dürften als Giebelfüllungen unmittelbar über dieser Bildreihe aufgesessen haben, wie bei dem Bilde der Akademie No. 23. Dann bekommen wir eine weit einfachere Form. Auf die Zahl von 34, die Duccio für 38 bezahlt werden, kommt man annähernd (26 = 30 und 7 nebst Engeln) unter der Voraussetzung, daß die Predella damals noch unberücksichtigt blieb (s. o.), während Dobberts Zählung (die Sienes. Malerschule, S. 26 und a. a. O. S. 158) gerade der Berechnung widerspricht, nach der die größeren Bilder der Rückseite nicht für einfach gezählt wurden.

Auffassungsweise in ihren Bann gezogen haben. Bei der Madonna Rucellai, deren Zuschreibung an Duccio heute durch archivalische Beweisgründe gesichert ist (Brown, a. a. O.), lassen sich nur am Mantelsaum und in den Blendbogen des Thrones die ersten Anzeichen davon wahrnehmen. Alle Bedenken, die noch Thode (a. a. O., S. 38), wie Schnaase hier zum mindesten den Einfluß Cimabues anzunehmen bestimmten, lösen sich unter der Voraussetzung einer solchen Entwicklung des Künstlers. Man versteht dann leicht, daß Maria hier noch das göttliche Kind von byzantinischem Kopftypus, feierlich strengem Ausdruck und z. T. byzantinischer Gewandung, auf dem Dombilde dagegen einen zarten blondlockigen Knaben in gotischem veilchenblauen Mäntelchen hält und warum hier in ihren eignen Zügen die Schwingung der Brauen und die Krümmung der Nase abgeschwächt ist. Die stilistischen Differenzen der beiden Tafeln beruhen eben nicht auf individuellen, sondern auf viel allgemeineren Zusammenhängen. Zwischen sie schieben sich die Nummern 23 und 24 der Akademie in Siena als Mittelglieder mit wachsendem gotischen Einfluß ein (vgl. besonders das Kind), während die leider sehr überarbeitete Tafel No. 20 mit den drei Franziskanern (von auffallend byzantinischem Gesichtsschnitt) wohl noch vor die Madonna Rucellai fällt.

Wie Duccio auf das Durchdringen der Gotik in der sienesischen Malerei hemmend eingewirkt hat, das offenbart sich deutlich bei seinen jüngeren Zeitgenossen, besonders bei dem ungleich schöpferischer veranlagten Simone Martini. Dessen frühestes Werk, die Maestà im Palazzo pubblico, bezeugt, daß Simones Kunst aus einer anderen Wurzel entsprossen ist. Simone kommt aus der Miniaturmalerei, — die er, wie bemerkt, nachweislich bis in sein Alter hinein ausübt, — anscheinend unmittelbar zur Freske. Aber Duccios Dombild hat auch auf ihn seinen Eindruck nicht verfehlt. Eine Reihe byzantinisierender Heiligenfiguren hat er diesem nachgebildet. Und wenn sich bei ihm zwei durchaus verschiedene Engeltypen nebeneinander vorfinden,[28]) so gehört der eine wieder Duccios Schule an, der andere dagegen ist nach Proportion, Gesichtsbildung und Kostüm der gotische, wie wir ihn auch bei Giotto antreffen. Gotisch ist aber vor allem diese hochaufgerichtete schlanke blondhaarige Madonna selbst mit dem Schleier und der Krone und mit dem schönen Faltenzuge im golddurchwirkten Gewande. Allein wo ist sie ein Jahrzehnt später geblieben? So unglaublich es scheint, so hat Simone (nicht etwa Memmi) in der Verkündigung der Uffizien wie in den Madonnen von Pisa (schon 1320) und Orvieto Duccios Madonnentypus aufgenommen und fortgebildet und nicht gerade zum Vorteil. Der ritterliche Heilige da-

[28]) A. Gosche, Simone Martini, S. 17.

neben hat dieselben geschwungenen Brauen, und eine Zwitterbildung ist nicht minder die hl. Julitta. Nicht einmal in der Verkündigung in Antwerpen hat sich Simone von diesem Typus befreit, ja der Engel kommt dort Duccio noch näher. In seinen religiösen Kompositionen bewahrt Simone hier und auf den verwandten Tafeln in Paris und Berlin[29]) noch manche andere Gestalt seines Vorgängers. Sein Gekreuzigter steht dem des Dombildes so nahe, als wäre er von Duccio selbst gemalt. Simone aber wendet hier und ähnlich in der Kreuzabnahme auch dessen hochgebaute Kompositionsweise auf seine eignen abweichenden Figurentypen an, obgleich er es versäumt, diese Höhe der Gruppen durch Verdeutlichung des ansteigenden Bodens zu begründen. Der Gesichtsschnitt Christi bleibt derselbe auch in der selbständiger komponierten Kreuztragung. Wie hier die Volksmenge aus dem Tor herausdrängt, das zeigt wohl etwas kräftigere Tiefenbewegung, was freilich drei Jahrzehnte später nur in der Ordnung ist. Um so auffallender ist die miniaturenhafte, wenngleich vollkommen körperliche Wiedergabe des Stadtbildes. Die Gruppierung bleibt dieselbe. Wie kommt es denn, daß derselbe Meister in seinen früheren Martinsfresken in Assisi die Gestalten viel besser hintereinander auf gleicher Bodenhöhe aufzustellen weiß, also ganz nach Giottos Art? Nicht etwa unter dessen Anregung, sondern augenscheinlich, weil es für diesen Stoff andere Vorstufen gab, und zwar Miniaturen. Daher besteht hier zwischen Figur und architektonischer Umgebung auch ein logisches Verhältnis. Allerdings ist für Simones Architekturen die nicht unzutreffende Beobachtung gemacht worden (Gosche, a. a. O. S. 50), daß die Gestalten mehr vor diesen Hintergründen als darinnen stehen. Duccios Verfahren entspricht dem, wie bemerkt, durchaus und es erklärt sich daraus, daß für ihn eine Übertragung solcher Raumdarstellung auf andere Kompositionen so leicht möglich war. Die gotische Miniatur hatte eben in Italien schon um die Wende des Ducento in der Konstruktion der architektonischen Szene einen bedeutenden Fortschritt erzielt, aber die Einstellung der Figur in die Tiefe war noch eine mangelhafte. Immerhin begegnen wir in Simones Martinsfresken doch nie jenen schreienden Fehlern Duccios. Dagegen hat er die Raumdarstellung selbst kaum erheblich vervollkommnet, er ist vielleicht sogar mehr als Duccio auf der gegebenen Grundlage stehen geblieben. Wir finden auch bei ihm die bis an den Bildrand vorgeschobenen dünnen Stützen, die Erweiterung der Innenräume durch einen anschließenden tieferen Nebenraum u. a. m., kurz dieselben Schemata, aber nichts wesentlich Neues.

---

29) Vgl. Schubring, Jahrbuch der K. Pr. K. Samml. 1901, S. 141 ff., der sie sogar für Bestandteile eines Triptychons hält.

Erst die Lorenzetti nehmen Duccios Bestrebungen mit aller Energie auf, und Ambrogio bringt sie mit einem weit besseren Verständnis für den Zusammenhang von Gestalt und Umgebung zu einem für seine Zeit sehr bedeutenden Abschluß.[30] Mit Vorliebe geben sie schräge Straßenprospekte und statten diese ganz anders mit Motiven aus, die der Wirklichkeit abgelauscht sind. Die Innenräume gewinnen an Tiefe und die Figuren bewegen sich darin ohne Schranken. In einem der Bildchen aus der Nikolauslegende (gegen 1335) in der Akademie zu Florenz wagt Ambrogio sich sogar aus freier Anschauung heraus an das perspektivische Problem der Untensicht und zeigt uns vom Standpunkt des gleichsam in eigner Person verkleinerten und auf der vor das Bild projizierten Standfläche gedachten Beschauers durchaus folgerichtig von den hinten sitzenden Personen einer Tischgesellschaft im Obergeschoß nur die Köpfe und die halbe Brust über der Tafel. Zur einheitlichen zentralperspektivischen Auffassung freilich hat er es in Unkenntnis ihres Grundgesetzes nicht gebracht. Um so bewunderungswürdiger bleibt seine Leistung. In den Architekturen erinnert hier nichts weiter als die konventionelle Durchbrechung der Vorderwand und die Einstellung eines schlanken Säulchens in den Ausschnitt an ihre Herkunft. Mit lebendigem plastischen Gefühl hat Pietro oder Ambrogio[31] auch Duccios gedrängte und aufgetürmte Figurengruppierung in der Kreuzigungsfreske in Assisi in ein greifbares Getümmel von Menschen- und Pferdeleibern umzusetzen gewußt. Immerhin bewahren selbst die Lorenzetti in ihren religiösen Wandgemälden eine geschlossenere Gruppenbildung. Sie mit Simone in Zusammenhang zu bringen ist nur insofern richtig, als auch sie zweifellos — wenn auch vielleicht nur Pietro unmittelbar[32] — aus der Miniatur hervorgehen, woraus sich eine gewisse Typengemeinschaft mit jenem erklärt. Und sie

---

30) Für Pietro läßt sich das um so bestimmter aussprechen, wenn ihm, wie ich glaube, das Altarbild des hl. Augustin in Siena (S. Agostino) gehört. Nach Figurenbildung und Architekturkonstruktion ist es fraglos einem der Brüder, schwerlich einem Schüler, zuzuweisen, jedenfalls aber weder Simone noch Memmi, deren Namen bisher damit in Bezug gebracht wurden. Pietros Art kommen namentlich die beiden Prophetenbüsten in den Zwickelmedaillons sehr nahe (vgl. die Heiligen auf der Tafel von S. Ansano, die zwei Kleriker auf dem Bildchen der Bestätigung der Carmeliterregel in der Akademie, sowie die »Thebais«).

31) Schmarsow, Festschr. zu Ehren d. K. hist. Inst. in Florenz, S. 154, hält an Pietro fest (ebenso Schubring, Rep. f. K. Wiss. 1899), während Dobbert, Die Sienes. Malerschule, S. 46 ff., für Ambrogio eintritt. Eine zusammenfassende Untersuchung über die Lorenzetti ist eine dringende und dankenswerte Aufgabe.

32) So auch Schubring, a. a. O. S. 8, dem ich nur darin nicht zustimmen kann, daß Simones Architekturbehandlung im Gegensatz dazu den reinen Freskenstil vertritt. Wenn Schmarsow, a. a. O. S. 155 betont, daß Pietro nicht »Mühe hat, wie der Miniator

behaupten diese Typen Duccio gegenüber mit viel größerer Selbständigkeit. Von Pietros frühesten Madonnen geht die aus S. Ansano (1329) mit der Maria der Maestà Simones zusammen, während die der Pieve in Arezzo (schon um 1320) den etwas abweichenden Grundtypus derselben Gesichtsbildung in seiner ursprünglichen Reinheit und größeren Lieblichkeit darstellt, die in seinen späteren Bildern in der Akademie von Siena und in den Uffizien vielleicht unter dem Einfluß Giottos und in denen Ambrogios wohl in Annäherung an die Antike abgewandelt wird. Auch unter den männlichen Heiligen überwiegen bei den Lorenzetti abendländische Typen, die an Simone erinnern. Das griechische Element erscheint fast abgestreift. In einzelnen Heiligengestalten der o. a. Tafeln Pietros in Arezzo und S. Ansano ist es jedoch ähnlich wie bei Simone (in den Tafeln zu Orvieto u. Pisa), wenngleich nur noch stärker, aber in einer schwer zu analysierenden Weise assimiliert. Und in dieser Auffassung leben die byzantinischen Ideale in der sienesischen so gut wie in der florentinischen Kunst, in die sie z. T. aus ihr übergehen, fort und wirken noch bestimmend ein auf die Auswahl und Idealisierung der Modelle, nach denen die Quattrocentisten die Apostel, den Täufer und gewisse Heilige malen.

Die Entwickelung des malerischen Stils in Siena bis zu seiner bleibenden Ausprägung überblickend, erkennen wir, wie zwei Künstlergenerationen an dem Verschmelzungsprozeß der heterogenen Kunstformen und -prinzipien arbeiten, die Italien im Laufe des Ducento aufnimmt. Die freie Neuschöpfung, der künstlerischen Phantasie der Epoche noch ein wenig gewohntes Ding, gewinnt erst bei Ambrogio Lorenzetti, neben Giotto unbestreitbar dem Größten des Trecento, einen lebhafteren Zug.

---

die Enge seiner Anschauung zu erweitern«, — »sondern das summarische Verfahren der Freskotechnik usw. mit der Feinheit des Tafelbildchens zu vertauschen«, so scheint mir die zu klein geratene Hand der Altenburger Madonna ganz so wie bei Giotto (s. Fortsetzung) doch viel eher für das erstere zu sprechen, während die Malweise allein schwer das Gegenteil beweisen kann.

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.[1])

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

Die wichtige Gruppe von Handzeichnungen, die nachweisbare Beziehungen zu bekannten Kunstwerken haben, kann uns in zweifacher Hinsicht nützlich sein. Erstens, indem sie uns einen Einblick in die Genesis der Kunstwerke verschafft, die Intentionen der Künstler im Ganzen aufklärt, das Wachstum oder die Entfaltung ihrer Ideen enthüllt und uns dadurch einen wichtigen Beitrag zum vollen und tiefen Verständnis der Kunstwerke übermittelt; zweitens dadurch, daß sie, indem die Blätter durch ihre Beziehungen sich als echte Studien der betreffenden Meister kundgeben, die Basis für unsere ganze Handzeichnungskunde bildet. Nur sind hier einige Klippen zu vermeiden, namentlich die: Nachzeichnungen für Vorzeichnungen zu nehmen.

Doch auch die Beziehungen dieser Nachzeichnungen sind von keiner geringen Wichtigkeit. Sie zeigen den Geschmack des Künstlers, was ihn reizte oder imponierte, die Eindrücke, die er festhalten möchte, die Richtung seiner künstlerischen Tendenzen und, wo die Ricordi sich häufen, offenbaren sie die Hauptströmungen der künstlerischen Impulse und zeigen den Geschmack der Zeit. Man glaube auch nicht, es handle sich hier nur um die kleinen Künstler; auch die größten haben Ricordi gemacht.

Nicht selten werden die Erinnerungen zu Aneignungen. Bekannte Gestalten gehen nur leicht vermummt von einem Kunstwerk zum andern hinüber. Die Fäden laufen hin und her: Einflüsse, die man sonst nicht

[1]) Dieser Aufsatz wurde schon im April 1903 der Redaktion dieser Zeitschrift eingereicht. Er ist also unabhängig von dem mehrere Monate später erschienenen Werk von Bernhard Berenson: The Drawings of the Florentine Painters. London, Murray 1903. Ich bedaure, daß es mir jetzt bei der Korrektur nur in sehr beschränktem Maße möglich ist, dies grundlegende Werk zu berücksichtigen. Ich werde doch, namentlich wo unsere Anschauungen divergieren, darauf in den Fußnoten aufmerksam machen.

ahnen würde, sind mit der Hand zu greifen. Dem Beschauer enthüllt sich das ganze Kunstgewebe der Zeit gleichsam von seiner verborgenen Seite. Man blickt hinter die Kulissen.

Dann gibt es noch Zeichnungen, die Beziehungen zu verloren gegangenen Kunstwerken haben. Diese hat unsere moderne Kunstwissenschaft sehr wenig oder fast gar nicht beachtet, im Gegensatz zur Archäologie, der jede Andeutung auf untergegangene Kunstwerke, sei es auf geschnittenen Steinen, auf Kameen, auf Spiegeln, Vasen, Münzen oder anderswo, von höchstem Werte ist. Was ist hier nicht noch zu retten! Ich komme bei meinen Untersuchungen mehrfach auf solche zu sprechen. Aber man sollte diese Sache systematisch betreiben und die diesbezüglichen Angaben unserer Quellenschriften mit den Handzeichnungen in den verschiedenen Sammlungen vergleichen. Man wird überhaupt bald erkennen, daß das vertiefte Studium der Handzeichnungen der Kunstforschung ganz neue Perspektive eröffnen wird.

Nachfolgende Untersuchungen bilden die Fortsetzung oder Ergänzung zu den in meinem gleichnamigen Aufsatze vom Jahre 1898 schon enthaltenen. Ich habe den Gegenstand auch wohl hiermit nicht ganz erschöpft, doch hoffe ich, daß mit meinen Beziehungen, welche ich auf mehr als das Doppelte gebracht habe, von dem was früher bekannt war, das Wesentlichste getan ist. Einige Zusätze zu den Notizen meines früheren Aufsatzes, sowie Berichtigungen von einigen Angaben, die mir jetzt nicht mehr haltbar erscheinen, teile ich in untenstehender Note mit. In mehreren Fällen sind auch die Rahmen und Nummern geändert worden, was ebenfalls unten angegeben ist.

Denjenigen, die meinen früheren Aufsatz für das Studium der Handzeichnungen benutzen wollen, kann ich nicht genug empfehlen, zuerst diese Note zu berücksichtigen[2].)

---

[2]) Die voranstehenden Nummern beziehen sich auf die laufenden Nummern in meinem früheren Aufsatz.

1. Die leichte Skizze eines Apollo, offenbar aus dem 16. Jahrh., macht auch die Echtheit unserer Studie verdächtig. Wahrscheinlich Kopie.

5. Ähnliche Engel tummeln sich auch oben in der »Geburt Christi« der National Gallery. In Nr. 187, Rahmen 55 glaube ich eine nicht erkannte Studie zu diesem berühmten Bilde nachweisen zu können. Die Zeichnung stellt drei aus einem Buch singende Engel dar, wie sie im Bilde auf dem Dach der Hütte erscheinen. Dort schweben sie, während sie hier knieen. Der Meister hat sie wohl erst schwebend gedacht.

8. Die Zeichnung ist nicht von Rafaellino del Garbo. Sie hat nach meiner jetzigen Ansicht keine Beziehung zu seiner Auferstehung (wie es vom Katalog und mir selbst angenommen worden), dagegen zu einem umbrischen, dem Perugino nahestehenden Bilde im Besitze des F. A. White Esq. (ausgestellt in der New Gallery 1893). Die schlafende Figur rechts kommt im Bilde genau so vor.

15. Die Auffindung des Skizzenbuches Soglianis hat hier Klärung gebracht. Nicht allein gehört ihm die auch jetzt vom Katalog unter dem Namen »La vergine che dà la cintola a S. Tommaso« Nr. 178 angeführt ist, sondern meiner Ansicht nach auch jedenfalls der obere Teil von der dem Fra Paolino irrtümlich zugeschriebenen, sehr übermalten Assunta, Nr. 174. Die Zeichnung ist jedoch ganz ohne Beziehung zu diesen Gemälden.

24. 25. 26. Nach meiner jetzigen Ansicht Nachzeichnungen nach Skulpturen auf dem Grabmal von S. Pietro in Rom.

27. Von Giovanni Antonio da Brescia.

28. Lies Rahmen 43.

29. Diese Zeichnung weicht namentlich in der Beinstellung des Bambino vom Uffizienbild ab und hat in dieser Hinsicht größere Ähnlichkeit mit dem Schulbild in der kleinen Galerie der »Innocenti«. Es ist also keine Kopie nach jenem Gemälde, wahrscheinlich Kopie dagegen nach einem, wohl nicht mehr existierenden Entwurf von Fra Filippo Lippi. Da die Technik nicht wie angegeben Silberstift, sondern Bleistift ist, muß sie frühestens aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Daß eine Fälschung beabsichtigt war, ist möglich, aber nicht zu beweisen.

30. Kopie.

34. Schule Ghirlandajos. Zu vergleichen mit einem vom Rücken gesehenen Jüngling im Fresko »Zacharias schreibt den Namen« in S. Maria Novella.

37. Hier findet sich auch ein Ricordo nach Uccellos Schlachtenbild in den Uffizien: das nach hinten ausschlagende Pferd. Andere Studie im Louvre.

40. Lies Nr. 494.

41. 42, 43. Können auch Beziehungen haben zu der großen »Thronende Madonna« im Pitti.

48. Lies Rahmen 127.

49. 50. Gehen aus. Siehe dagegen Nr. 40 und 84.

51. Kopie nach dem Bilde, doch kaum wie B. Berenson meint von Sogliani zu seinem Bild in San Niccolo del Ceppo. Zu diesem befindet sich nämlich eine echte, dem Fra Bartolommeo irrtümlich zugeschriebene Studie in der Albertina, sowie andere hier in den Kartellen.

52. Jetzt richtig als Granacci ausgestellt.

57. Die Beziehung, vom Katalog angenommen, kann ich nicht mehr zugeben.

59. Nicht Perugino.

60. Kopie. Ich nenne hier eine dem Palma Giovine zugeschriebene Version (Nr. 1872) nach dem Bilde. Feder.

70. Lies Rahmen 479 Nr. 793.

81. Diese Vermutung wird durch eine auf einem Arazzo im Museo Civico zu Pisa sich befindende mit unserer Zeichnung übereinstimmende »Pallade« bestärkt. Vgl. die Abbildung in Miscellanea d'Arte 1903 Heft VIII.

85. Kopie.

86. 91. 92. Auch Beziehungen zu den Heiligen Familien in der Galerie Corsini in Rom und in der Coll. Cook zu Richmond. Scheint jedoch Kopie nach einem dieser Bilder.

95. Lies Andrea del Sarto. Kopie nach einer Zeichnung.

106. 107. 108. Wahrscheinlich Kopien von Gianicola Manni.

110. Lies Rahmen 260. — 122. Lies Nr. 609.

124. Das Gemälde, jetzt in den Uffizien, gehört in die Schule von Botticelli.

125. Lies Nr. 557. Kopie, wahrscheinlich von Fra Paolino. Ich nenne hier noch einige Rötelkopien nach dem Fresko Nr. 6784 und 6785.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Akademie.

Albertinelli: Verkündigung. Nr. 169.

205 (Rahmen 133 Nr. 453). Zwei Studien zu einer Verkündigung mit begleitenden Engeln, dem Fra Bartolommeo mit Recht zugeschrieben (Braun Nr. 60),3) aber von Albertinelli als Vorlage für das obengenannte Bild benutzt. Für den Gabriel hat er sich wohl auch an eine schöne Studie von Fra Bartolommeo angelehnt (Rahmen 109 Nr. 462), die vom Katalog irrtümlich in Beziehung zum Verkündigungsengel im kleinen Altärchen in den Uffizien gesetzt wird, wie ich es schon in meinem früheren Aufsatz bemerkt habe.

Fra Bartolommeo. Madonna mit dem Kinde. Nr. 171.

206 (Nr. 6837). Schwarzkreidestudie zum Bilde.

Fra Bartolommeo: Erscheinung der Madonna vor S. Bernhard Nr. 66.

207 (Rahmen 553 Nr. 1780). Große Kartonzeichnung der Hieronymus und Johannes. Die Beziehung ist nicht ganz sicher, doch wahrscheinlich, nur befremdet die Größe der Figuren. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Botticelli: Thronende Maria. Nr. 85.

208 (Rahmen 54 Nr. 202). Draperie befestigender Engel. Studie für den Engel rechts. (Braun Nr. 132.) Im Bilde ist nur Kopf und Arm sichtbar. Feder getuscht, weiß gehöht. Dieselbe Studie ist wohl noch benutzt zu dem draperiebefestigenden Engel in der »Madonna mit Engeln« in der Ambrosiana zu Mailand. Die Beziehungen nicht vom Katalog erwähnt.

Botticelli: Allegorie des Frühlings. Nr. 80.

209 (Rahmen 74 Nr. 159). Filippino zugeschrieben. Auf diesem

---

127. Lies Rahmen 104. — 132. Lies Rahmen 104. — 135. Kopie. — 138. Nicht von Andrea del Sarto. — 143. Ist jetzt ausgestellt. — 147. Lies Rahmen 152. — 151. Hat keine Beziehung zu der Vorhalle der Annunziata. Ist überhaupt abweichend. Ist sie Frühwerk wie Berenson meint? Die Architektur ist sehr Bramantesk, andererseits finden sich merkwürdige Anklänge, namentlich im Landschaftlichen an Cesare da Sestos Anbetung der Könige in der Galerie zu Neapel, sowie auch an die aus der Werkstatt Signorellis stammende Anbetung der Könige im Louvre, hier auch im Figürlichen. — 153. Lies Rahmen 67 Nr. 129. — 156. Späte Kopie. — 158. Lies Rahmen 152.

176. Nach meiner jetzigen Ansicht von Piero di Cosimo, dessen Zeichnungsweise, wie schon Morelli bemerkt hat, große Ähnlichkeit mit Ghirlandajo hat.

177. Lies Nr. 294.

181—183. Das Original Pontormos, worauf diese Studien sich beziehen, befand sich in der Coll. Doetsch. Das Altarbild in San Michelini in Visdomini, wenn auch allgemein als Original betrachtet, ist eine auf Papier gemalte Kopie.

187. Nicht ausgestellt.

203. Diese interessante Zeichnung ist nicht länger ausgestellt.

3) Braun wird immer hier nach dem Katalog 1887 zitiert.

Blatt sieht man eine Figur, die als eine Studie nach dem Merkur, wenn auch im Gegensinn erscheint. Von einem von Filippino stark beeinflußten Schüler oder Nachahmer Ghirlandajos, dem auch die männlichen stark an Filippino anklingenden Aktstudien in Rahmen 72 und 73 zuzuschreiben sind. Silberstift, weiß gehöht auf grauem Papier.[4])

Cigoli: Martyrium des hl. Stephanus. Nr. 206.

210 (Rahmen 547 Nr. 828). Großer Karton zu diesem Bilde. Aquarell. Zwei Federzeichnungen habe ich schon in meinem früheren Aufsatze erwähnt. Nr. 995, 998, 1003 (getuschte Federzeichnungen, sind die ersten flüchtigen Entwürfe zu diesem umfangreichen Gemälde, dessen Entstehung wir vom ersten Keim durch sechs verschiedene Skizzen und Vorlagen belauschen können.

Lorenzo di Credi: Anbetung der Hirten.

211 (Nr. 14518). Kopie nach dem rechten Teil. Feder getuscht.

Agnolo Gaddi zugeschrieben: Großes Poliptychon. Nr. 127.

212 (Nr. 1). Wie ich mich jetzt überzeugt habe, Kopie nach dem Tempelgang Marias aus der Predella zum obengenannten Altarwerk. Feder getuscht. Die Zuschreibung des Altarwerkes geht auf Vasari zurück. Der Vergleich mit seinen Fresken in Santa Croce und im Dom zu Prato läßt jedoch die Zuschreibung als zweifelhaft erscheinen. Diese Ankona scheint vielmehr von dem Meister zu sein, der das Triptychon in den Uffizien N. 26, bezeichnet Bernardus de Florentia gemalt hat. Vielleicht ist dieser identisch mit Bernardo Daddi.

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Hirten. Nr. 195.

213 (Rahmen 93 Nr. 431). Kopf der hl. Jungfrau. Lionardo mit Fragezeichen zugeschrieben. Vorzeichnung für den Kopf der Maria in obengenanntem Bilde. Die Beziehung, die, soviel ich weiß, nicht früher erkannt worden ist, ist wichtig als Beweis für die Richtigkeit der Ansicht Wickhoffs, nach welcher einige der bekannten Draperiestudien von genau derselben Technik Ghirlandajo und nicht Lionardo zuzuschreiben sind. Leinwand. Aquarell, weiß gehöht.[5]) (Braun Nr. 432, Brogi Nr. 1873.)

Dom. Ghirlandajo: Thronende Madonna. Nr. 66.

214 (Rahmen 58 Nr. 285). Studie zum Kopfe der Madonna. Auch nicht früher erkannt. Silberstift, weiß gehöht, gelbliches Papier. (Braun Nr. 248.)

Fra Filippo Lippi. Anbetung des Kindes Nr. 82.

215 (Rahmen 68 Nr. 157). Knieende Maria, das Kind anbetend. Feder, weiß gehöht auf braunem Papier. Filippino Lippi zu-

---

4) Nach Berenson David Ghirlandajo.

5) Berenson, der die Beziehung nicht erkannt hat, schreibt das Blatt dem sogenannten Tommaso zu.

geschrieben. Diese Gruppe kommt genau so vor in der Geburt Christi von Fra Filippo Lippi, Nr. 88 in der Akademie. Auch der felsige Hintergrund ist angedeutet. Ist sie eine Vor- oder Nachzeichnung? Die Figur Marias erscheint plumper und breiter als auf dem Gemälde. Ich bemerke, daß die Gruppe auch mit dieser Hauptgruppe in einem ganz ähnlichen Bilde der Berliner Galerie übereinstimmt. Pesellino hat in seinem hiesigen Predellenbild in der Natività das Christkind, wie es auf dem Gemälde und in der Zeichnung erscheint, mit geringer Änderung benutzt. Es ist auffallend, daß die Beziehung zum Bilde bis jetzt nicht erkannt worden ist.[6])

Michelangelo: David.

216 (Nr. 18734). Leicht hingeworfene Skizze eines linken Armes. In der Hand ein Stein. Der korrespondierende Arm der Statue ist der rechte. Ein Wachsmodell in Casa Buonarroti zeigt jedoch, daß Michelangelo erst umgekehrt verfahren wollte. Rückseite: Körperstudie, Schwarzkreide. (Vergleiche: Rivista d'Arte 1904. Heft II. Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo. Von P. N. Ferri und Emil Jacobsen.)

217 (Nr. 523).[7]) Studie nach der Statue von Bandinelli mit mehreren Versionen und anderen Figuren. Feder. Eine andere Studie habe ich früher erwähnt. Hier sind noch eine Rötelstudie, dem Pontormo irrtümlich zugeschrieben, Nr. 6634 und eine andere nach den Beinen Davids, Schwarzkreide, Nr. 15812, zu nennen.

Thronende Madonna mit Heiligen. Nr. 170. Fra Paolino zugeschrieben.

218 (Rahmen 110 Nr. 1285). Weibliche Heilige in Profil, gegen links gewandt, von Fra Bartolommeo. Das genannte Altarbild ist eine Kopie, wahrscheinlich von der Hand Fra Paolinos, von der berühmten thronenden Madonna in der Louvregalerie, was seltsamerweise von den beiden respektiven Galeriekatalogen unerkannt geblieben ist. Die Zeichnung hat also Beziehung zu dem Bilde in der Louvregalerie und nur eine indirekte zu der Kopie in der Akademie. Schwarzkreide, weiß gehöht und quadriert. (Braun Nr. 78. Brogi Nr. 1938.) Andere kleinere Studie zu derselben Figur in den Kartellen Nr. 371. Schwarzkreide. Die Beziehung Nr. 1285 zu dem Louvrebild nicht früher erwähnt.[8])

---

6) Die Zuschreibung an Neri die Bicci seitens Berenson hat mich nicht überzeugt.

7) Wo kein Rahmen angegeben, ist die Zeichnung nicht ausgestellt. Die Nummern der Kollektion Santarelli haben ein S zugefügt, die Architektur und Ornamentblätter respektive ein A und ein O. Diese beiden letzten Kategorien sind nur ausnahmsweise berücksichtigt.

8) Es gibt hier viel mehr Studien zu Gemälden im Louvre als diejenigen, die vom dortigen Katalog genannt werden. Auf einige komme ich im Laufe meines Aufsatzes zu sprechen. Ein interessantes Blatt möchte ich jedoch hier nennen. Es findet sich im Rahmen 59 unter Nr. 288 und stellt zwei Engelköpfe dar. Es wird dem

Fra Paolino: Beweinung Christi. Nr. 176.

219 (Nr. 6846). Schwarzkreidestudie zum Bilde.

Perugino: Beweinung Christi. Nr. 56.

(Rahmen 170 Nr. 127 F.) Granacci: Männlicher Kopf. Dieser Kopf scheint auf Perugino zurückzugehen. Der hl. Greis rechts im obengenannten Bilde hat vielleicht als Vorbild gedient. Doch kommen bei Perugino solche Greisenköpfe in vielen Gemälden vor.

Perugino: Christus im Ölgarten. Nr. 53.

220 (Rahmen 104 Nr. 553). Auf der Vorderseite dieses Blattes die schon erwähnte geistvolle Kopie (nicht Studie) nach der Heimsuchung Albertinellis in den Uffizien. Vergleiche Nr. 51 Note 1. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite sich ein anderer Ricordo nämlich nach obenstehendem Bilde befindet. (Vorderseite Braun Nr. 1. Brogi Nr. 1820.)

Pesellino: Predella. Nr. 72.

221 (Nr. 689 S). Enthauptung eines Heiligen. Kopie nach dem Martyrium von S. S. Cosimo und Damiano. Wahrscheinlich von Rosso Fiorentino. Rötel.

Jacopo Pontormo: Kreuzabnahme. Nr. 183.

222 (Nr. 6611). Skizze für die Christusfigur. Schwarzkreide.

223 (Nr. 6670). do. Rötel.

224 (Nr. 6689). do. Rötel.

225 (Nr. 15661). do. Schwarzkreide.

Jacopo Pontormo: Christus in Emmaus.

226 (Nr. 18508). Ricordo nach dem Bilde, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert. Bleistift mit Bister getuscht. Von dem Bild gibt es im Palazzo Vecchio eine Wiederholung von Rosso, die in eine Serie von Passionsgeschichten gehört, welche ich schon in meinem Aufsatz über die Louvregalerie erwähnt habe.

Andrea del Sarto: Vier Heilige. Nr. 76.

227 (Rahmen 160 Nr. 640). Männlicher Kopf, nach links gewandt. Studie zu einem der Heiligen. Schwarzkreide. (Brogi Nr. 1734.)

228 (Rahmen 149 Nr. 293 F). Rötelstudie für die Hände von einem der Heiligen.

Andrea del Sarto: Predella. Nr. 77.

229 (Rahmen 154 Nr. 281 F). Frau mit einem Teller. Nicht,

Ghirlandajo zugeschrieben ist aber von Bastiano Mainardi und zwar Studie zu dem bekannten Marienbild Nr. 1367. Wiederholungen dieses beliebten Bildes in der Neapler Galerie bei dem Fürsten Lichtenstein und anderswo. Auf der Rückseite ein Christuskopf. Auf dies seltene Blatt und seine Beziehung machte ich schon in einer Sitzung des Kunsth. Institut in Florenz, den 19. Mai 1903 aufmerksam.

wie angegeben, Studie für die Salome in der Hinrichtung Johannis im Scalzo, sondern vielmehr eine Nachzeichnung und vielleicht eher von der Figur in obengenannter Predella als von der im Fresko. Der Katalog bemerkt nicht und es scheint auch sonst nicht bekannt, daß das Predellenstück die Komposition im Scalzo genau wiederholt. Diese Zeichnung wurde vielleicht benutzt für den Arazzo mit der Scalzodarstellung, welche im großen Saale des Pal. Vecchio hängt. Die Salome dort weicht von dem Fresko ab. Schwarzkreide. (Nach Berenson von Sogliani, was ich nicht zugeben kann.)

Sogliani: Himmelfahrt Marias. Nr. 178.

230 (Nr. 17046).9) Studie zu Johannes dem Täufer }
231 (Nr. 6794). do. } Schwarzkreide, weiß gehöht.
232 (Nr. 6840). do. }
233 (Nr. 17020). do. Rötel.
234 (Nr. 17031). } Vielleicht Studie zu San Giovanni Gualberto
235 (Nr. 6835). } und San Jacopo. Schwarzkreide.

Hof der Akademie.

Michelangelo: Der Evangelist S. Matthäus.

236 (Rahmen 147 Nr. 233F). Michelangelo mit Fragezeichen zugeschrieben.

Auf diesem Blatt mehrere Studien: ein Apostel in Profilstellung (Feder), scheint Kopie nach einer Studie zu obengenanntem Bildwerk in der Malcolm Collection im British Museum. Eine nackte männliche Figur (Schwarzkreide), eine andere kleinere (Feder) scheinen auch Kopien zu sein. Zweifelhafter ist es, ob dies auch der Fall sei mit den ganz kleinen Federskizzen zu einer sitzenden Madonna, die das stehende Kind zwischen den Knien hält. Diese haben nicht, wie allgemein angenommen wird, Beziehung zu der Madonna in Brügge, sondern zu einer anderen von dem Meister geplanten Madonna für das Doppeldenkmal der Medici. Siehe die Kopie nach einem Entwurf Michelangelos in der Albertina (Alb. Publ. Nr. 861) und eine andere in den Uffzien. Es gibt Beispiele, daß auf ein Blatt mit echten aber unscheinbaren Studien, Kopien von anderer Hand hinzugefügt werden, vielleicht in der Hoffnung, dadurch dem Blatt größere Importanz zu verleihen.

237 (Nr. 18729). Michelangelo. Sitzende, nackte Figur, welche den stark gekürzten rechten Arm in die Höhe hebt, während sie mit der

---

9) Ich bemerke, daß die Nummern von 16989 bis 17077 im neuentdeckten Skizzenbuch sich befinden. Für die Beziehungen der im Buche enthaltenen Studien bin ich Professor Ferri zu großem Danke verpflichtet. Er hat mir mit der Feststellung derselben mit großer Einsicht vorgearbeitet.

Linken einen Gegenstand, wahrscheinlich ein Buch hält, das auf ihrem Knie ruht. Schwarzkreide.

Diese Zeichnung gehört in die, sowohl in der Tagespresse wie in den Kunstzeitschriften vielfach erwähnte Serie unbekannter Blätter von Michelangelo, die es mir, in gemeinsamer Arbeit mit dem verdienstvollen Leiter des Florentiner Kabinetts Prof. P. N. Ferri gelungen ist, in der Uffiziensammlung nachzuweisen. Wir haben im ganzen 18 Blätter mit etwa 60 Studien publiziert. Siehe: Disegni sconosciuti di Michelangelo. Miscellanea d'Arte 1903 Nr. 5—6 und ferner: Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo. Rivista d'Arte 1904 Heft II. Diese Zeichnungen, die jetzt alle öffentlich ausgestellt sind, befanden sich noch vor einigen Monaten zum großen Teil in einer Mappe mit der Aufschrift: Disegni di Figura di poco conto, andere in Kartellen mit den Aufschriften: Copie da Andrea del Sarto und Copie da Michelangelo. Dieser Fund dürfte um so größeres Interesse haben, als von dem früheren Bestand nur zwei oder drei Blätter mit Sicherheit als echt bezeichnet werden können.

Die obengenannte Zeichnung ist vielleicht eine Studie zu S. Matthäus, dem einzigen der zwölf Apostel, welchen Michelangelo, wenn auch in unfertigem Zustand hinterlassen hat. Andererseits hat die Bewegung der Figur viel Analogie mit einem Moses im Begriff die Tafeln zu zerschmettern. Hierüber vergleiche: Appendice all articolo: Disegni sconosiuti di Michelangelo. Rivista d'Arte II p. 37.

Handzeichnungen zu Gemälden und Skulpturen in den Uffizien.

Albertinelli: Heimsuchung. Nr. 1259. (Predella.)

235 (Rahmen 135 Nr. 465). Dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Es scheint bis jetzt nicht bemerkt worden zu sein, daß diese Zeichnung Entwurf zu einem der Predellenbilder, nämlich zu der »Darstellung im Tempel« von obengenanntem Bilde ist und zwar zu der ganzen zentralen, aus sieben Personen bestehenden Komposition. Der Oberpriester trägt in der Zeichnung keine Tiara. Auch fehlt der links hineilende Engel mit dem Rauchgefäß, dagegen befinden sich rechts auf der Zeichnung zwei Engel, die nicht in der Predella vorkommen. (Braun Nr. 113.) Albertinelli hat hier eine Skizze von seinem Compagno verwertet.

Ich möchte hier auf eine größere Anzahl leicht hingeworfene anmutsvolle Federzeichnungen von einem ganz eigentümlich weltlichen, ja koketten Charakter aufmerksam machen. Sie sind alle trotzdem dem frommen Mönch zuzuschreiben. Mehrere dieser stellen Christus mit der Samariterin dar, so Rahmen 128 Nr. 491 (Brogi 1990); Rahmen 131

Nr. 1205 (Brogi 1993); Rahmen 136 Nr. 1139 (Brogi 1991);[10]) andere Engelsreigen, Rahmen 135 Nr. 1203; Anbetung des Kindes, Rahmen 136 Nr. 480. Man könnte den Künstler, wenn man seinen Namen nicht wüßte: »Meister der aufgebundenen Draperien« taufen, denn alle die dargestellten hübschen Frauengestalten haben ihre weitläufigen Gewandungen kokett in einem Knoten aufgebunden. Morelli glaubt in diesen Studien Frühzeichnungen des Frate zu erkennen. Es gibt jedoch in unserer Sammlung ein merkwürdiges Blatt, Rahmen 109 Nr. 1269 (Braun 100, Brogi 1947), welches zeigt, daß er in seiner Jugend ganz so kühn und breit gezeichnet, wie in seiner späteren Zeit. Diese Zeichnung stellt ein Bacchanal oder genauer, eine Anbetung der Venus dar, die so, wie Tizians Darstellung, an die sie erinnert, auf die »Gemälde« des Philostratus zurückgeht. Diese sinnlich ausgelassene Skizze ist doch zweifellos in einer Epoche geschaffen, die derjenigen vorangeht, in welcher Savonarola seinen Einfluß auf ihn ausübte. Eine frühe Zeichnung ist auch die in großem und breitem Stil entworfene Studie zum Christus in dem von Albertinelli vollendeten Jüngsten Gericht (Rahmen 109 Nr. 455). Wir können hierdurch feststellen, daß Bartolommeo in derselben Epoche beide Stilarten angewendet hat, so daß seine Frühzeit durch jene feine Manier nicht besonders charakterisiert wird.

Man kann nicht leugnen, daß diese ganze Serie von leicht hingezeichneten, graziösen, ja mitunter frivolen Federzeichnungen bei dem Meister, der uns sonst durchgängig durch Ernst und Wucht imponiert, etwas höchst Überraschendes hat. Ja, sie bieten uns ein psychologisches Problem, dessen Klärung bis jetzt noch nicht einmal versucht worden ist.

Auf Albertinelli haben diese Zeichnungen den größten Einfluß gehabt. Mehrere hat er für seine Gemälde benutzt. Ich habe schon, außer der oben angegebenen, ein Blatt, worauf zwei Studien zu Verkündigungen mit begleitenden Engeln für seine Verkündigung in der Akademie genannt. Siehe Nr. 205. Namentlich die obere Studie stimmt genau mit der ungewöhnlichen Komposition überein. Ich füge noch hinzu, daß die Kopftypen genau mit denen bei Albertinelli übereinstimmen. Man vergleiche den Madonnenkopf auf Nr. 479 (Rahmen 136) mit der hl. Barbara im Altarwerke im Museo Poldi, den Kopf des knieenden Gabriel auf Nr. 453 (Rahmen 133) mit dem der hl. Katharina auf demselben Altärchen. — Endlich bemerke ich, daß ich unter den dem Fra Bartolommeo zugeschriebenen feinen Federzeichnungen unter Nr. 452 in Rahmen 135 zu meiner nicht geringen Überraschung die genaue Vorlage für Bacchiaccas

[10]) Eine hierhergehörige Studie im Münchener Kabinett. Reproduziert in »Handzeichnungen alter Meister in München« Blatt 115.

Anbetung der Könige in der Galeri Crispi gefunden habe. Hier hat Bacchiacca, statt Lucas van Leyden zu kopieren, eine Zeichnung des Frate sich angeeignet und genau in seinem Gemälde reproduziert.

Es gibt auch hier eine Reihe Federzeichnungen von Fra Bartolommeo von einem wesentlich verschiedenen Charakter, indem sie sich in Freiheit, Breite und Größe seinen Schwarzkreidestudien nähern. Eine leichte Federskizze dieser Art habe ich schon in meinem vorigen Aufsatz erwähnt, Rahmen 132 Nr. 1239 (Brogi 1974). Ich füge hier hinzu, daß sich auf dieser Skizze hinter der Magdalena noch eine Gestalt erhebt und zwar eine weibliche, die sich auf dem Gemälde nicht findet. Nach Vasari befanden sich ursprünglich zwei stehende Figuren auf dem Bilde, die jetzt nicht mehr da sind: die Apostel Petrus und Paulus. Das stimmt nicht mit der Skizze; der Maler kann jedoch später seine ursprüngliche Intention geändert haben.[11]) Das Gemälde wird sehr bewundert und gewiß mit Recht zu den empfundesten und großartigsten Schöpfungen des Meisters gerechnet. Aber nach Vasari ist das Werk nur dem Entwurfe nach von Fra Bartolommeo, die Ausführung dagegen von Bugiardini. Darauf hat man sehr wenig Acht gegeben. Höchstens werden die zwei Figuren, die nicht mehr da sind, auf seine Rechnung gesetzt. Am liebsten möchte man ganz ignorieren, daß dieser unbedeutende Maler, dem Vasari recht eigentlich die Rolle des Hanswursten unter den Malern spielen läßt, Anteil an dem schönen Gemälde haben könnte. Und doch hat er es gehabt. In der Gewandung Magdalenas, die einen so großen Platz im Bilde einnimmt und auch in der des Johannes begegnet uns ein kaltes Rot und kleinliches Gefält, das dem Frate fremd, aber charakteristisch für Bugiardini ist.[12])

Federigo Baroccio: Madonna del Popolo Nr. 169.

239 (Nr. 10950). Echte Studie zu der Gruppe links unten. Genannt Kopie nach Raffael von einem Anonimo del Secolo XVII.

240 (Nr. 4293). Ricordo nach demselben Teil. Schwarze und rote Kreide. 17. Jahrhundert.

Fra Bartolommeo: Thronende Maria. Großes Chiaroscurobild. Nr. 1265.

241 (Rahmen 119 Nr. 478). Überlebensgroßer Kopf der Ma-

---

[11]) Es dürfte nicht bekannt sein, daß in der Kommunalgalerie zu Prato in einem Nebensaal eine große Kopie nach dem Bilde, wie es ursprünglich aussah, sich befindet. Hier sieht man beide Gestalten sich über die Gruppe neigen.

[12]) Der größte Teil, der in den Uffizien sich befindenden Zeichnungen von Bartolommeo, befand sich einst in Skizzenbüchern, die in dem Inventar der beim Tode des Frate hinterlassenen Gegenstände genannt werden. Siehe F. Knapp: Fra Bartolommeo della Porta. Halle 1903, S. 275.

donna. Scheint Studie sowohl für die Madonna hier, wie in der großen Thronenden Madonna im Pitti. Schwarzkreide. Die vielen Studien, die auf einmal sowohl zum Altarbild hier, wie zu dem im Pitti Beziehung haben, deuten darauf hin, daß die beiden Gemälde in der nämlichen Epoche entstanden sind. Schwarzkreide. (Braun Nr. 106, Brogi 1934.)

242 (Ramen 117 Nr. 517). Studie zum Heiligen äußerst links, angeblich Bildnis des Fra Angelico. Schwarzkreide, weiß gehöht. (Brogi 1748.)

243 (Nr. 413). Studien zu Engelkindern. Rötel. Andere Studien in München.

Fra Bartolommeo: Altärchen. Nr. 1161.

244 (Nr, 17075). Studie nach der Verkündigung von Sogliani. Das Altärchen, jetzt ein Diptychon, bildete ursprünglich die Flügel eines kleinen Madonnareliefs von Donatello und wurde Vasari zufolge von Piero del Pugliese bei dem Frate bestellt. Es wird allgemein als ein ausgezeichnetes Miniaturwerk des Meisters bewundert. Es frägt sich, ob della Porta überhaupt zur Miniaturmalerei angelegt war; weder seine sicheren Zeichnungen noch seine Gemälde lassen darauf schließen. Sein Compagno Albertinelli war es dagegen und in hohem Grade, was schon sein Altärchen im Museo Poldi-Pezzoli beweist. Dieser muß sich auch intensiv mit dem Werkchen beschäftigt haben, denn was alles hat er nicht daraus geschöpft. Der Vorgang von der Darstellung im Tempel wiederholt sich ziemlich genau, nur umgekehrt, in der Predella der Heimsuchung; da begegnet uns auch derselbe Typus der Madonna (mit Stirn und Nase in einer Linie), ebenfalls der des plumpen großköpfigen Bambino. Die Landschaft in der Geburt Christi hat ganz denselben Charakter wie die Landschaft in der Natività von der Predella, ebenso auch wie im Tondo mit der Heiligen Familie Nr. 365 im Pitti. Die beiden Engel hinter Maria in ihrer gegenseitigen Haltung, Front- und Profilstellung sind ganz so wie in der Verkündigung in der Akademie. Endlich erblickt man auf den Grisaille-Darstellungen der Innenseite die offene Tür im Hintergrund, die einen nicht fehlenden Zug bei den Verkündigungen Albertinellis bildet; auch ist die Stellung der Jungfrau fast ganz dieselbe wie in der Verkündigung in der Akademie, nur daß sie in dem einen Bilde vor, in dem andern hinter dem Betstuhle steht. Ich bemerke noch, daß ähnliche Miniaturwerke mir zwar von Albertinelli, aber nicht von dem Frate bekannt sind. Verkündigungen waren für Albertinelli recht eigentlich Spezialität; dagegen hat Fra Bartolommeo, soviel ich weiß, nie eine eigentliche Verkündigung gemalt (die im Louvre ist, wie bekannt, dies nicht). Aus alledem schließe ich, daß Albertinelli der Mitarbeiter des Frate gewesen ist, namentlich dürfte die Ausführung der grau in grau gemalten Verkündigung ihm zukommen.

Das schöne Werk ist von der gemeinsamen Bottega der beiden Meister ausgegangen, was Wunder also, daß es dem berühmteren derselben allein zugeschrieben wurde.

Giovanni Bellini zugeschrieben: Beweinung Christi in Chiaroscuro. Nr. 583.

245 (Rahmen 294 Nr. 595). Vorlage für eine der Figuren, die im Bilde mit einem Turban bekleidet ist. Derselbe Kopf begegnet uns wieder in Catenas »Beschneidung Christi« in Padua, hier ohne Turban. Ich bemerke, daß die Zeichnung viel geistvoller ist und jedenfalls größeren Anspruch auf Echtheit hat als das Chiaroscuro-Gemälde. Feder, getuscht und weißgehöht auf grauem Papier. (Brogi 1836.)[13]) Ob Catena auch das Chiaroscurobild ausgeführt hat?

Giov. Biliverti. Josephs Keuschheit.

246 (Nr. 2171 S). Erste Idee zu diesem Bilde oder zu seiner Version in der Akademie. Schwarzkreide.

247 (Nr. 2075 S). Studien zum Kopfe Josephs. Schwarze und rote Kreide.

248 (Nr. 2075 S). Studie zum Kopf von der Frau Potiphars. Schwarze und rote Kreide.

Botticelli: Anbetung der Könige. Nr. 3436.

249 (Rahmen 53 Nr. 210). Die Zeichnung scheint Vorlage zu einer Predella mit der Anbetung der Könige. Die Gruppe Maria mit dem Kinde hat Ähnlichkeit mit der in dem Eremitagebild, vornehmlich aber mit der vor wenigen Jahren aufgestellten, sehr verwandten späteren Anbetung in den Uffizien. Ein Motiv aus dieser Zeichnung (Brogi 1613) hat Raffael in seiner Predella in der Galerie des Vaticans benutzt, nämlich den lässig auf ein Pferd sich stützenden Jüngling. Diese Entlehnung ist bemerkenswert, um so mehr, als die Krönung Marias, wozu diese Predella gehört, wahrscheinlich vor seinem florentinischen Aufenthalte entstanden ist.[14]) Dasselbe Motiv hat Peruzzi benutzt in seinem Wandgemälde in S. Maria della Pace zu Rom, hierzu eine Studie in unserer Sammlung, Rahmen 243, Nr. 1245 F. Über die Anbetung in den Uffizien habe ich in der Gazette des Beaux Arts ausführlich berichtet. Ich füge noch hinzu, daß die ganze Hauptgruppe mit dem hl. Joseph in einem kleinen

---

13) Ich erlaube mir hier auf eine Zeichnung aufmerksam zu machen, die sich in die florentinische Schule verirrt hat, vielmehr aber venezianisch und dem Giambellino sehr verwandt ist. In Rahmen 34, Nr. 1123 unter dem Namen Ant. Pollajuolo befindet sich eine Kreuzigung zwischen Maria und Johannes. Die feine getuschte Federzeichnung ist sehr verwandt mit dem Stil des frühen Gio. Bellini unter dem Einfluß Mantegnas. Man vergleiche sie mit der Kreuzigung im Museo Correr.

14) Nach Berenson ist die Zeichnung von Amico di Sandro.

Schulbild vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Nr. 58 in den Uffizien wieder vorkommt. Dies beweist, daß diese Gruppe nicht im 17. Jahrhundert ganz neu gemalt ist, sondern von Botticelli so angelegt wurde.[15])

A. Bronzino: Christus in der Vorhölle. Nr. 1271.

250 (Nr. 13842). Vorlage zu, oder was wahrscheinlicher erscheint, Kopie nach dem Gemälde. Ich bemerke, daß das Bildnis Pontormos dasjenige sein muß, welches an der rechten Schulter Christi sich zeigt. Der Kopf ganz unten links wird gewöhnlich aber irrtümlich als sein Bildnis bezeichnet. Schwarzkreide.

A. Bronzino: Frauenbildnis. Nr. 1346.

251 (Nr. 18482). Karton zu dem Bildnis. Schwarzkreide. In einer Mappe mit der Aufschrift »Scarti di poco conto« gefunden. In dieser Mappe noch mehrere Kartons zu Bildnissen von Bronzino. Ich nenne Nr. 18352 und Nr. 18361.

Bronzino, Allessandro Allori: Kreuzigung. Nr. 1213 und Miniatur Nr. 3442.

252 (Nr. 14761). Der Gekreuzigte mit zwei Engeln. Studie für das Bild. Feder. Anonimo del Sec. XVII zugeschrieben. Die sogenannte Miniatur ist eine Kopie nach dem Bilde, das auf eine Vorlage von Michelangelo zurückgeht. Im Louvre befindet sich ein dem Michelangelo zugeschriebenes Blatt mit einer ähnlichen Komposition, das aber durch seine schlechte Erhaltung schwer zu beurteilen ist. Eine andere Studie mit ähnlicher Komposition in der Coll. Malcolm im British Museum.

L. Cigoli: Martyrium des hl. Laurentius. Nr. 57.

253 (Rahmen 427 Nr. 974 F). Entwurf für das Bild. Feder getuscht. Das Bild befindet sich etwas versteckt im Korridor, der zum Aufzug führt.

254 (Nr. 2006 S). Feder. (Nr. 2001 S). Schwarzkreide und Rötel.

255 (Nr. 2002). Feder und Rötel. Drei andere Studien zum Bilde.

256 (Nr. 2049 S). Version des Bildes. Schwarze und rote Kreide.

L. Cigoli: Hl. Franziskus, die Wundmale empfangend. Nr. 1172.

257 (Nr. 1011). Studie zum Heiligen nebst anderen Figuren, die nicht im Gemälde sind, aus welchem Grunde die Beziehung wohl nicht erkannt worden ist. Feder getuscht. Die Darstellung des hl. Franciscus war eine Spezialität des Meisters. In den öffentlichen Galerien in Florenz befinden sich ein halbes Dutzend solcher Darstellungen, darunter drei große Bilder.

---

[15]) Nach Herbert Horne geht dies Bildchen doch nicht auf diese Anbetung, sondern auf ein untergegangenes Fresko im Palazzo Vecchio zurück. (The Burlington Magazine, 1903.)

258 (Nr. 2543 S). Andere echte Studie zum Bilde, dem Carlo Dolce zugeschrieben. Schwarze und rote Kreide.

Lucas Cranach: Bildnis Martin Luthers. Nr. 838.

259 (Rahmen 386 Nr. 2285 F). Lucas Cranach zugeschrieben. Bildnis Martin Luthers. Kopie nach obengenanntem Gemälde. Schwarze und rote Kreide, weiß gehöht.

Lorenzo di Credi: Christus mit der Samariterin. Nr. 1313.

260 (Rahmen 83 Nr. 507). Draperiestudie zu einer sitzenden Gestalt. Ich glaube, daß diese Studie für die Gewandung Christi gedient hat. Richtig im Katalog dem Credi zugeschrieben, die Beziehung aber nicht erwähnt. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

Jacopo Empoli: Erschaffung Adams. (Nr. 25.)

261 (Rahmen 424 Nr. 922 F). Studie für das Bild. Feder und Schwarzkreide getuscht.

262 (Rahmen 423 Nr. 958 F). Studie zu Gottvater. Schwarzkreide, weiß gehöht auf braunem Papier.

Girolamo Genga: Martyrium des hl. Sebastian. Nr. 1205.

263 (Rahmen 51 Nr. 1167). Maniera del Signorelli genannt. Büste eines Bogenschützen. Das Blatt ist vielmehr dem Genga zuzuschreiben als Studie zum obengenannten Bilde und zwar ist die Büste mit ihrer Bewegung der Oberarme zu einem, der Kopf zu einem anderen Schützen verwendet. Rötel, weiß gehöht. Die einzige dem Genga hier zugeschriebene Zeichnung (Rahmen 279) ist eine Kopie. Dagegen befindet sich eine echte Studie für die Predella in Bergamo in den Kartellen.

Dom. Ghirlandajo: Thronende Maria. Nr. 1297.

264 (Rahmen 93 Nr. 437). Lionardo genannt. Draperiestudie von Dom. Ghirlandajo. Hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gewande der thronenden Maria in der Sala Lorenzo Monaco, ohne doch mit Sicherheit als Studie für dasselbe betrachtet werden zu können. Aquarell, weiß gehöht, auf Leinwand. (Braun 437, Brogi 1618.)

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Könige (Tondo). Nr. 1295.

265 (Rahmen 61 Nr. 316). Draperiestudie zu einer knieenden Gestalt. Von dem Meister sehr häufig benutzt, zu einem knieenden Könige hier, sowie auch zu einem solchen im kleineren Tondo im Pitti; ferner zu einem der Könige im großen Altarwerk der Innocenti und zu einem hl. Papst in der Thronenden Madonna in der Akademie. Silberstift, weiß gehöht und getuscht, auf rotem Grund. Dem Ghirlandajo richtig zugeschrieben, die Beziehungen jedoch nicht erkannt. (Brogi 1756.)

Francesco Granacci: Himmelfahrt Marias. Nr. 1280,

266 (Rahmen 83 Nr. 508). Lorenzo di Credi zugeschrieben: Zwei knieende Figuren. Diejenige rechts Studie zu S. Michael im obengenannten

Altarwerk. Silberstift. (Von Berenson Granacci richtig zugeschrieben, die Beziehung jedoch nicht erkannt.)

Filippino Lippi: Anbetung der Könige. Nr. 1257.

267 (Rahmen 80 Nr. 145). Draperiestudie für den links knieenden Stifter, nämlich Piero Francesco de Medici. Schwarzkreide, weiß gehöht. Dem Filippino richtig zugeschrieben, die Beziehung jedoch nicht erwähnt.

268 (Rahmen 66 Nr. 128). Knieende drapierte Figur im Profil, nach links. Feder und Silberstift; weiß gehöht. Wahrscheinlich Studie zu einem der Könige, wenn auch im Gegensinn. (Brogi 1670.) Diese knieende Gestalt, hier als König, begegnet uns wieder in der großen Madonna zwischen SS. Franciscus und Hieronymus in der Nationalgalerie zu London, dort jedoch als der hl. Büßer.

Franciabigio: Thronende Madonna zwischen Johannes d. T. und Hiob. Nr. 1264.

269 (Rahmen 165 Nr. 648). Andrea del Sarto. Kopf eines jungen Mannes mit porträtartigen Zügen. Rötel. Dieser Kopf hat Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Täufers auf obengenanntem Gemälde. Nach Vasari ist dieser Johannes das Selbstbildnis des Künstlers. Ich vermute, daß Andrea in dieser Studie das Bildnis seines Freundes und Compagno gegeben hat. Nach dem Katalog dagegen Vorlage für einen Johannes d. Täufer.

Lionardo: Verkündigung. Nr. 1288.

270 (Rahmen 93 Nr. 420). Lionardo zugeschrieben. Draperiestudie. Hat große Analogie mit dem unteren Teil der Gewandung des Gabriels. Aquarell, weiß gehöht, auf Leinwand.

Michelangelo: Heilige Familie. Nr. 1139.

271 (Nr. 6807). Granacci (unter den Zeichnungen von Fra Paolino). Die Maria am Boden hockend zwischen zwei Heiligen. Das Christkind liebkost Johannes. Schwarzkreide. Die Gestalt Marias geht auf das Doni-Tondo zurück. Die Adoration Granaccis dem Michelangelo gegenüber hat fast sein ganzes Malerwerk geprägt. Wie bekannt, wurde er hierfür schlecht belohnt, indem Buonarroti ihn, Bugiardini und mehrere andere in der sixtinischen Kapelle einfach vor die Tür setzte. — Auf der Rückseite eine, später zu erwähnende, erste Studie für das Madonnenbild im Pitti.

Jacopo Pontormo zugeschrieben: Venus mit Amor. Nr. 1284.

272—274 (Nr. 6534, 6586, 6655). Studien zu einer ruhenden Frau. Spätstil Pontormos. Die Ausführung des Gemäldes deutet ebenso sehr auf Bronzino als auf Pontormo. Es gibt in Rom und Neapel mehrere Exemplare dieser Darstellung, zu welcher, Vasari zufolge, Michelangelo den Karton geliefert hat.

Pontormo: Martyrium des S. Mauritius.

275—277 (Nr. 6518, 6675, 6722). Studien für den Reiter rechts. Schwarzkreide.

Guido Reni: Madonna della Neve. Nr. 3394.

278 (Rahmen 479 Nr. 1573 F). Studie zu dem linken Fuß der Madonna. Rötel.

Guido Reni: Maria mit dem Kinde und Johannes Nr. 998. Kleiner Tondo.

279 (Rahmen 479 Nr. 794). Studien für das segnende Christuskind. Rötel. Die Schülerkopie Nr. 793 ist früher erwähnt.

280 (Nr. 1649.) A. Sirani. Kopie. Rötel.

Rubens' Schule. Kleine Kopie nach Tizians Bacchanal in Madrid. Nr. 719.

281. (Nr. 7383 S) Tizian. Erster Gedanke für das Bacchanal in Madrid, sowie für das in London. Ich benutze diese Gelegenheit, welche diese kleine vlämische Kopie mir bietet, um auf ein kostbares, ganz unbekanntes Blatt von Tizian aufmerksam zu machen. Es befindet sich in der Santarelli-Kollektion unter eine Unmenge von Zeichnungen, die Tizian und seiner Schule zugeschrieben, aber bis jetzt von keinem Forscher ernst genommen sind. Beide Studien in Rötel und von höchster Leichtigkeit und Anmut.

A. Salaino (zugeschrieben): Hl. Anna selbdritt Nr. 211.

282 (Rahmen 93 Nr. 429). Vorlage für das Haupt der hl. Anna, wenn auch von einer feineren Hand als das Gemälde. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht und getuscht. Dem Lionardo mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Schlecht erhalten. (Brogi 1472.)

Sodoma: Martyrium des hl. Sebastian. Nr. 1279.

283 (Nr. 9380). Jacopo da Empoli. Ricordo im Gegensinn. Schwarzkreide.

284 (Nr. 272 S). Kopie. Rötel.

Sogliani: Conception. Nr. 63 (früher in der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova).

285 (Rahmen 109 Nr. 354). Kopf eines Mönches. Schwarzkreide. Fra Bartolommeo zugeschrieben. Studie zu S. Bernardo, rechts auf der Conception. Eine andere Studie ist erwähnt in meinem früheren Artikel unter Nr. 129. Diese ist vielleicht von Toschi, der die Conception in einem Bilde nachgeahmt hat, das sich auf dem ersten Altare rechts in S. Spirito befindet.

286 (Nr. 16989).
287 (Nr. 17038). } Studien zu San Gregorius. Schwarzkreide.

288 (Nr. 6831).
289 (Nr. 17008). } Andere Studien zu San Bernardo.
290 (Nr. 17025).

291 (Nr. 17017). Studie zu dem Heiligen, der ein Buch gegen das Knie stemmt.

292 (Nr. 6822).
293 (Nr. 6834).
294 (Nr. 6839). } Studien zum Apostel links (Johannes Ev.?).
295 (Nr. 6855).
296 (Nr. 228 S).

297 (Nr. 17074). Studie zum Adam.

298 (Nr. 17073). Entwurf zum ganzen oberen Teil des Bildes. — Alle Schwarzkreide, weiß gehöht. Wir haben hier einen ganzen Studienkreis, vierzehn Skizzen zum Bilde, ohne einige Zeichnungen mitzurechnen, die wohl als nicht benutzte Skizzen zu betrachten sind.

Sogliani: S. Brigida teilt die Ordensregel aus. Nr. 62 (früher in der Hospitalsammlung).

299 (Nr. 17032). Studie für die Nonne, die die Regel empfängt, sowie auch eine Skizze für die hl. Brigida.

300 (Nr. 17047). Studie zu einem knienden Mönch im Profil. Beide aus dem Skizzenbuch. Schwarzkreide, weiß gehöht.

301 (Nr. 6781). Studie für den Kopf der Nonne zu äußerst links auf dem Bilde. Schwarzkreide.

Sogliani: Kreuztragung. Nr. 75 (früher in der Hospitalsammlung).

302 (Nr. 17070). Skizze für das ganze Bild. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Sogliani: Dreieinigkeit (im Magazin).

303 (Nr. 17007).
304 (Nr. 17010). } Studien zu der knienden Magdalena. Schwarzkreide, weiß gehöht.
305 (Nr. 17011).

306 (Nr. 6796). Studie für San Jacopo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Sogliani: Verkündigung (aus der Hospitalsammlung).

307 (Rahmen 84 Nr. 512). Lorenzo di Credi zugeschrieben. Verkündigungsengel. Wesentlich Draperiestudie. Silberstift, weiß gehöht. Dieser Engel begegnet uns in einem Gemälde im Dom zu Volterra, welches gewöhnlich Scuola Toscana genannt wird. Es steht Albertinelli am nächsten, doch hat die Jungfrau Anklänge an Lorenzo di Credi. Die Tür im Hintergrunde, wodurch Ausblick in die Landschaft, ist ein charakteristischer Zug für Albertinelli. In Soglianis Skizzenbuch befindet sich eine Skizze nach dem segnenden Gottvater oben. Auf Grundlage dieser Skizze

wird diesem Meister jetzt die Version (ohne Landschaft) aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova hier in den Uffizien zugeschrieben, die früher als ein Albertinelli gegolten hat.

In Soglianis Skizzenbuch befinden sich nicht allein Originalskizzen, sondern auch Studien nach verschiedenen Meistern, sodaß das Vorhandensein der Skizze vom erscheinenden Gottvater nicht allein als Beweis für seine Autorschaft gelten kann. Am Lesepult Marias befindet sich aber früher in halbverwischten goldenen Lettern folgende Inschrift, auf die man nicht aufmerksam geworden ist: A D M Orate pro pictore CCCCCXVI. Während Orate etc. auf Albertinelli deutet, zeigt das Datum, daß er das Gemälde nicht gemalt haben kann. Das Bild scheint also in der Tat eine Kopie von Sogliani nach Albertinelli zu sein.

Wir sehen hier, wie Studien und Gemälde von Lorenzo di Credi, Albertinelli und Sogliani sich zu einem Knoten verschlingen, der nicht so leicht zu lösen ist.[16])

Tintoretto: Hochzeit zu Cana. Schulwiederholung. Nr. 617.

308 (Nr. 13006). Männliche Figur mit einer Vase. Sehr freie und breite Studie zu diesem Bilde. Das Original in der Sakristei von S. Maria Salute in Venedig. Schwarzkreide.

Tizian: Battaglia di Cadore. Nr. 609. (Kopie nach dem Fresko.)

309 (Nr. 12915). Galoppierender Reiter. Schwarzkreide. Studie zu oder Kopie nach dem originalen, jetzt untergegangenen Deckengemälde im Palazzo Ducale. Die Zeichnung besitzt vorzügliche Qualitäten. Ob echt oder Schulkopie wage ich doch nicht zu entscheiden. Eine andere angebliche Studie ist früher unter Nr. 63, erwähnt.

Paolo Uccello. Schlacht bei Romano. Nr. 52.

310 (Nr. 17621). Dies Blatt, welches ich in einer Mappe mit Lucido-Kopien ohne nähere Angabe vorfand, ist dadurch interessant, daß es offenbar sehr präzis ausgeführte Kopien nach Studien Uccellos und zwar zu obengenanntem Schlachtenbilde enthält. Zwei Reiter sind dargestellt (das Pferd des einen schlägt nach hinten aus, fast genau wie im Bilde, wenn auch im Gegensinn), und zwei Pferde ohne Reiter, von ausgesprochenem Uccelleskem Typus. Alles in starker Verkürzung. Die Reiter tragen Helme mit hohen Federbüschen geschmückt, wie auch im Bilde. Feder auf braunrotem Papier. Eine andere Studie zu demselben Bilde ist früher erwähnt.

---

16) Nach Fritz Knapp (Fra Bartolommeo della Porta, S. 262) steht auf der Rückseite der Verkündigung in Volterra: Bartholomeo me fece Agnolo. Berenson schreibt die Studie Nr. 512 zum Verkündigungsengel dem Albertinelli zu.

311 (Nr. 85 O). Giovanni da Udine zugeschrieben, doch wahrscheinlicher von Poccetti. Skizze zu einem Deckengemälde in den Uffizien (über dem Altargemälde Nr. 48 vor dem Eingange zur Scuola Toscana, erster Korridor). Feder getuscht. Es findet sich eine ganze Serie von Kopien nach den Deckengemälden vom Schluß des 17. Jahrhunderts vor.

Paolo Veronese: Verkündigung.

312 (Nr. 17270). Ricordo von Gabbiani. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Daniele da Volterra: Kindermord. Nr. 1107.

313 (Nr. 202 S). Entwurf zum Gemälde. Feder getuscht und Rötel.

314. Fünfzehn Studien für die Plafonds des zweiten Korridors der Galerie. Die Maler waren Cosimo Ulivelli, Angelo Gori, Mosini, Tonelli. Zweite Hälfte des 17. Jahrh. Feder getuscht und Schwarzkreide.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Gelnhausener Kaiserpfalz.

Von **Karl Simon.**

Die Gelnhausener Kaiserpfalz ist das Problem unter den deutschen Pfalzbauten romanischen Stils. Zwar auch über das Kaiserhaus in Goslar und das Landgrafenhaus der Wartburg gibt es Kontroversen, aber eigentlich nur über die Datierung, und in beiden Fällen glaube ich das 12. Jahrhundert als Entstehungszeit zur Evidenz nachgewiesen zu haben. (Vergl. meine Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg, Heitz 1902.)

Aber die übrigen Pfalzen: Dankwarderode, Seligenstadt, Wimpfen, um nur die wichtigsten zu nennen, bieten solche Schwierigkeiten nicht oder kaum. Da kann es sich in der Datierung nur um Abweichungen von verhältnismäßig geringfügiger Art handeln. Und in der Ausführung reihen sie sich ungezwungen in die gleichzeitigen Bauten ihrer Umgebung ein.

Bei Gelnhausen liegt die Sache insofern anders, als die Schwierigkeiten nur betreffs der Datierung gesehen worden sind. Seit Hundeshagen war die Annahme allgemein, daß die Gelnhausener Pfalz um 1170 fertiggestellt war, da aus diesem Jahre (25. Juli) eine Urkunde Friedrich Barbarossas datiert, die die neugegründete Ansiedelung mit Freiheiten ausstattet (... nos apud castrum Geylnhusen novam villam fundantes ...). In einer anderen Urkunde erteilt er »seinen treuen Kaufleuten von G.« besondere Vergünstigungen. Der Schluß lag nahe, daß diese Gründung mit dem Neubau der Pfalz in Beziehung stehe, und dieser gleichzeitig erfolgt sei. Von seiten der Kunsthistoriker war wohl einiges Mißtrauen gegen diese Datierung vorhanden, und daraus ist wohl auch der wunderliche Einfall Essenweins zu erklären, das Portal des Palas sei »nachträglich eingegefügt« worden. Nachdrücklich ist erst vor kurzem dieser Datierung entgegengetreten Ludwig Bickell in dem schönen Inventarwerke des Kreises Gelnhausen. — Die Sachlage ist kurz folgende:

Im Jahre 1158, vor Juni, verkauft Erzbischof Arnold von Mainz, um die Burg Gelnhausen erwerben zu können, Güter des Klosters Alten-

münster und gibt ihm zum Ersatz andere Einkünfte. Zu diesem Zwecke hat er mit dem gesetzmäßigen Besitzer einen Vertrag geschlossen (. . . pro quodam castro Gelenhusen nuncupato comparando . . . cum legittimo possessore illius pactum fecimus. Hess. Urk.-Buch II, Bd. I, No. 96). Wer dieser Besitzer war, wissen wir nicht. Aber noch in der Zeit mindestens um 1187 ist der Kaiser noch nicht in dem Besitz der ganzen Burg, sondern die Hälfte gehört dem Erzbischof von Mainz. In einer Urkunde, die in die Jahre 1187—1190 gehört, erwähnt nämlich Erzbischof Konrad die Verluste, die der Mainzer Stuhl erlitten hat, und unter diesen Verlusten befindet sich auch die Hälfte der Burg Gelnhausen. Medietas etiam castri Gelnhusen cum medietate omnium attinencium domno imperatori infeodata fuit. Bickell folgert daraus die Unmöglichkeit, daß vorher mit dem Neubau der Burg begonnen worden ist. Das geht m. E. zu weit. Wenn Friedrich nun gerade auf der ihm gehörigen Hälfte der Burg den prunkvollen Palasbau ausführen ließ? Schon um nachdrücklich zu zeigen, daß er sich die andere Hälfte nicht entgehen lassen werde? Darauf hingearbeitet hat er sicher längst, schon seit 1170, wo er die neue Ansiedelung begründet und mit Freiheiten ausstattet, während die Burg, in deren Nähe sich die neue Ansiedelung erhob, dem Erzbistum gehörte. Oder ist sie überhaupt nie ganz in dessen Besitz gewesen? Ist die Absicht, von der Erzbischof Arnold spricht, die Burg zu erwerben, nur halb geglückt? Hat sich der Kaiser schon damals mit der Hälfte der Burg belehnen lassen? Die Urkunden würden dem nicht widersprechen. Freilich findet die Gelnhausener Reichsversammlnng, in der die Acht gegen Heinrich den Löwen ausgesprochen wird (1180), »in territorio Maguntino« statt, und ebenso wird eine Urkunde vom 3. März 1182 »in territorio Maguntino apud Geilnhusen« ausgefertigt (Stumpf, Reg. 3, No. 381).

Wahrscheinlich ist es also nicht, daß um diese Zeit der Neubau fertig war. Aber eine Unmöglichkeit ist es nicht für die Zeit bald nachher. Es ist doch sehr zu beachten, daß den Reichstagen von 1180 und 1182 noch zwei weitere (1184 und 1186) folgen, und daß Friedrich Barbarossa 1189 das Osterfest in Gelnhausen begeht. Man wird daraus schließen müssen, daß er sich hier einigermaßen heimisch fühlte. Nun ist hier eine Pfalz aus dieser Zeit vorhanden; was liegt näher, als dies beides zusammenzubringen und anzunehmen, daß Barbarossa den Neubau, wenn nicht vollendet, so doch begonnen hat, der dann etwa von Heinrich VI. zu Ende geführt ist! Auch die Vollendung der Pfalzen in Nimwegen und Kaiserswerth wird ihm von seinem Vater ans Herz gelegt, wie aus einem noch erhaltenen Briefe hervorgeht. Aber freilich, eine Entscheidung ist aus den Urkunden mit Sicherheit nicht zu gewinnen.

Nun, wo die Urkunden schweigen, werden die Steine schreien. Das

ist ein gewöhnlicher Trost in der Geschichte der Architektur. Aber er verfängt nicht überall; so auch hier nicht. Ist es schon schwierig, nur aus den Bauformen das Jahrzehnt des Entstehens richtig zu erkennen, so liegen die Verhältnisse bei Gelnhausen noch besonders eigenartig, worauf bisher noch nicht geachtet worden ist. Und das ist zunächst wichtiger als die Datierungsfrage, die hier nur gestreift werden sollte. — Zunächst aber ein kurzes Wort über die ganze Anlage.

Die Pfalz, wie sie sich heute darbietet, wird von einer großen Ringmauer umschlossen, die außer einem Pförtchen auf der Ostseite nur durch den Torbau auf der Westseite einen Zugang gewährt. Ein einfaches, im Rundbogen geschlossenes Tor — Kragsteine darüber deuten an, daß ehemals ein erkerartiger Vorbau den Zugang schützte — führt in das Innere einer zweischiffigen Halle, deren Gewölbe auf zwei stämmigen Säulen ruhen. Das Obergeschoß ist heute ohne Dach und völlig zerstört. Aber es war gleichfalls gewölbt und wies in der Mitte zwei stützende Säulen auf. Nach Westen zu liegen zwei kleinere rundbogige Fenster, deren eines zugleich den Austritt auf den erwähnten Vorbau vermittelte, nach Osten Fenster, für die Bickell nicht ohne Wahrscheinlichkeit Kreisform annimmt. An die rechte Seite des Torbaues schließt ein mächtiger Turm aus Buckelquadern an, während der bis auf die neueste Zeit angenommene entsprechende Turm auf der linken Seite von Bickell als unmöglich erkannt worden ist.

An die Nord-Ostecke der Torhalle stößt nun der eigentliche Palas, von West nach Ost gehend, dessen Rückseite zugleich von der Ringmauer gebildet wird. Erhalten sind nur Front- und Rückseite, die Schmalseiten sind verschwunden. Aus dem Zustand der Frontseite ergibt sich, daß außer dem Untergeschoß, zugänglich durch eine breite rundbogige Tür, noch zwei Obergeschosse vorhanden waren. Das erste öffnete sich nach dem Hofe zu in den wundervollen Arkaden von doppelt hintereinander gestellten Säulen zu beiden Seiten des Eingangsportals. Vom zweiten Obergeschoß ist nur ein Bogenansatz erhalten. Auf der Rückseite befindet sich in der Höhe eines ersten Obergeschosses die bekannte, reich ausgestattete Kaminanlage, daneben ein größeres Fenster. Die östliche Schmalseite des im Lichten $12{,}44 \times 27{,}55$ m messenden Baues hatte, wie Ausgrabungen erwiesen, einen rechteckig nach außen springenden Vorbau, dessen Fundamente 2 m lang, 3 m breit waren. Eine Erklärung dafür steht noch aus; der Gedanke an eine Schornsteinanlage befriedigt nicht recht. Aber auch ein exedrenartiger Ausbau im Innern ist nicht recht wahrscheinlich.

Von Bickell veranstaltete Ausgrabungen haben nun auch die Richtigkeit der Hundeshagenschen Aufnahme erwiesen, daß links der überein-

ander liegenden Portale in Erd- und Obergeschoß zwei Räume, rechts einer vorhanden waren. (Die Aufnahme bei E. Förster in seinen Denkmalen der deutschen Baukunst usw. gab eine andere Einteilung.)

Vor ihnen lief in der ganzen Länge des Gebäudes ein Gang, nach außen abgeschlossen durch die erwähnten Säulenstellungen. Natürlich sind diese Einteilungen durch die Ausgrabungen mit Sicherheit nur für das Untergeschoß zu behaupten; sie haben aber für das erste Obergeschoß wegen der Verteilung der Arkadenöffnungen alle Wahrscheinlichkeit für sich.

Für das zweite Obergeschoß fehlen alle Anhaltspunkte. Ich sehe in ihm den Hauptsaal enthalten, den man bisher immer im ersten Obergeschoß gesucht hat. Hier muß aber der Raum recht klein gewesen sein, und ich sehe keinen Anlaß zu solcher Beschränkung. M. E. ist das nur eine von den Folgen der Generalisierungswut, die gerade das Burgenwesen an sich hat erfahren müssen, wo oft ein wenig Mittelhochdeutsch, verbunden mit romantischer Begeisterung für das »altdeutsche Rittertum« und — die Kenntnis von Heinrich Leos Aufsatz in Raumers historischem Taschenbuch genügte, um »die« romanische Burg oder »den« Palas den entzückten Lesern bez. Hörern vor Augen zu zaubern.

Im Kaiserhaus in Goslar und der Burg Dankwarderode liegt der Hauptsaal allerdings im ersten Obergeschoß — denn es gab kein zweites. Beim Landgrafenhause der Wartburg ebenso; als aber hier das zweite Obergeschoß aufgesetzt wurde, erhielt dieses in seiner ganzen Länge den Hauptsaal. Ebenso war offenbar auch in dem Gelnhausen benachbarten Münzenberg der Saal im zweiten Obergeschoß. Am wichtigsten für die Entscheidung jedoch wird eine Zeichnung des Schlosses Kaiserslautern von 1706, das von Barbarossa gebaut, 1158 vollendet war. Im zweiten Obergeschoß sind fortlaufende Arkadenstellungen sichtbar, die dieses als den Hauptraum enthaltend kennzeichnen. Vielleicht haben wir uns die Außenseite in Gelnhausen ähnlich vorzustellen. Gänzlich verfehlt scheint mir die Idee Bickells zu sein, der den Saal über der Eingangshalle sucht. Ganz abgesehen von den Größenverhältnissen wäre dieser Platz mehr als unschicklich. Von der unteren Halle nur durch eine schmale Treppe, vom Hauptgebäude durch allerhand winklige Zugänge erreichbar, wahrscheinlich schlecht beleuchtet, zugleich der Raum für den Wächter, wenn er mit vor dem Tor Stehenden zu verhandeln hatte. Der Tradition nach war dieser Raum eine Kapelle, was durchaus glaubhaft ist. Die Lage über dem Tor begegnet häufig (Hagenau u. a. a. O.). Auch die fehlende Apsis und die zweischiffige Anordnung kann nicht beirren (s. Bd. XXV dieser Zeitschr. S. 44). Das Natürliche und durch die verwandten Bauten durchaus Gemeinsame ist

der Hauptbau, und in diesem das zweite Obergeschoß. Damit würden auch Gedanken der Art, daß es »im Reichssaale der Gelnhausener Pfalz verhältnismäßig recht dunkel gewesen sein müsse« (Alwin Schultz in seinem »Höfischen Leben«), wahrscheinlich ihre Berichtigung finden. Was der kreisrunde Bau, dessen Fundamente südöstlich vom Hauptbau Bickell aufgedeckt hat, gewesen ist, ist natürlich schwer zu sagen. Bickel vermutet darin die Kapelle. Vielleicht war es aber eben nur ein Turm, wie er im Innern einer Burganlage oft begegnet (Wartburg, in ähnlicher Stellung zum Hauptbau. Ebenso in Barbarossas Schöpfung Kaiserswerth der »Clevesche« Turm durch einen gemauerten Bogen mit dem Hauptbau verbunden).

Was der Gelnhausener Pfalz ihre hervorragende Stellung unter den deutschen Pfalzbauten sichert, ist die klare Gliederung des Ganzen und die reiche dekorative Behandlung im einzelnen. Schon an der Hofseite der Kapelle wird dies deutlich. Von den als Widerlager gegen den Schub der Gewölbe dienenden Säulen (bez. einer Konsole) steigen senkrechte, dann rechteckig umbiegende Rundstäbe auf, die jeden der Toreingänge einrahmen und den Abschluß des Untergeschosses bilden. Darüber war im Obergeschoß eine völlig selbständige Gliederung durchgeführt, von der nur noch die Ecklisenen und eine Mittellisene mit ihren reichen attisierenden Postamenten erkennbar sind. So werden die beiden Geschosse streng von einander geschieden, und es wird angedeutet, daß sie nichts miteinander zu tun haben.

Noch mehr tritt dies Streben nach einer straffen Gliederung am Hauptbau hervor. Erd- und erstes Obergeschoß werden durch ein attisierendes Gesims geschieden. Es besteht aus zwei Pfühlen mit dazwischen liegender, durch je ein Plättchen vermittelter Hohlkehle und ruht auf rechteckiger Deckplatte. Zugleich bildet es aber die Einfassung des oberen Eingangsportals und biegt an den Ecken nach innen um. Eine solche feinsinnige Anordnung ist im ganzen deutschen Wohnbau der Zeit unerhört. Auch ein trennendes Gesims zwischen den einzelnen Stockwerken ist durchaus nicht immer vorhanden, nur im Goslarer Kaiserhause, an den Klostergebäuden in Carden a. M., und an der jetzigen Stadtapotheke in Saalfeld. Bei sonstigen Privathäusern (Köln, Aachen) treten nur Fensterbrüstungsgesimse auf. Jede Gliederung fehlt in Münzenberg, am romanischen Rathaus in Gelnhausen und dem späten Vianden, wahrscheinlich auch in Seligenstadt (Kaiserpfalz), während beim Landgrafenhaus der Wartburg das Gesims zwischen erstem und zweitem Obergeschoß wohl nur das ehemalige Abschlußgesims des ganzen Baues war.

Eigentümlich ist in Gelnhausen auch, daß jede Arkade durch Abrundung der Einlaßecke der vorspringenden Mauer in einen Rahmen

gefaßt ist, der offenbar auch für die Einteilung des zweiten Obergeschosses maßgebend gewesen ist. So wird die Zusammengehörigkeit der beiden Obergeschosse gegenüber dem untergeordneten Zwecken dienenden Erdgeschoß klar herausgehoben.

Etwas Ähnliches begegnet sonst nirgends an Burg- oder Privatbauten; erst am Laienrefektorium in Maulbronn könnte man eine, aber auch hier nicht schlagende Analogie entdecken (Paulus: Maulbronn 3. Aufl. Taf. II). Erinnern könnte man auch an die rechteckigen Umrahmungen über den Trägern des Mittelschiffes in Kirchen, die von Hirsau beeinflußt sind (Hildesheim, S. Godehard, S. Michael, Paulinzelle, Hamersleben, Maulbronn, Seckau usw.), oder an rechteckige Umrahmungen von Portalen (Gelnhausen, St. Peter, Erfurt, Petersbergkirche u. a.).

Endlich sind bemerkenswert in Gelnhausen die Kämpfergesimse, die sich an der ganzen Frontseite des Baues entlang ziehen, unterbrochen nur durch Arkaden und Portal. Schon die Regelmäßigkeit der an allen vier Seiten herumgeführten Skulpturen an den Kämpfern fällt auf; und nicht nur diese sind skulpiert, sondern auch die feste Mauer zu den Seiten des Portals und die Abschlußwände haben solche skulpierten Gesimse. Für die eigentlichen Kämpfergesimse aber an der Frontseite fehlen Analogien in Deutschland für den Profanbau und auch für den Sakralbau völlig. Häufig dagegen sind sie an kirchlichen Denkmälern Englands und besonders Frankreichs, für das sie geradezu ein Charakteristikum bilden (Dehio-Bezold Bd. I, S. 706).

Nur kurz sei auf die genauen Verhältnisse hingewiesen, in denen der Bau im ganzen wie in seinen einzelnen Gliedern entworfen ist. (S. meine Studien a. a. O. S. 162f.) Derartiges ist bei den übrigen Pfalzbauten nicht nachzuweisen, und bei der geringeren Gliederung derselben hätte man, wenn man Verhältniszahlen in Anwendung bringen wollte, nicht so ins einzelne gehen können wie hier. Aber ich zweifle überhaupt bei diesen an dem Vorhandensein derartiger Tendenzen. Nicht zu bezweifeln sind sie dagegen an der sog. Klosterfaktorei in Carden a. M., wo schon Prill auf sie aufmerksam gemacht. Auch Privathäuser haben hier und da wohl derartige Ansätze. So kann man von Gelnhausen nur sagen, daß es darin unter den Burgbauten einzig dasteht.

Auch das Fenster an der Rückseite des Palas ist eigentümlich. Vorn am Eingang, zu dem zwei Stufen zu Seitenbänken hinaufführen, zwei Säulen mit attischer Basis und skulpiertem Kapitell, darüber ein Rundbogen; in diesen fügte Hundeshagen einen Füllungsbogen mit skulpiertem Relief ein, gleichfalls getragen von zwei schwächeren Säulen auf hohen Postamenten.

Außen sind noch die Basen von je einer Säule an den Seiten, eine dritte in der Mitte des Fensters erhalten, sodaß man sich von beiden Säulen Rundbogen ausgehend denken muß, die auf einer mittleren zusammentrafen; die Anlage ist auffallend reich. Die äußeren Säulen scheinen erst spät aufzukommen (Gutenfels a. Rh., Wimpfen a. B., auf anderem Gebiete: Maulbronn, Paradies u. a.).

Was von jeher am meisten Bewunderung in Gelnhausen erregt hat, ist der Reichtum an geschmackvollster Ornamentik, der in verschwenderischer Fülle über den verhältnismäßig kleinen Bau verstreut ist. An den Kapitellen der Vorhalle, den Wandpfeilern der Kapelle, endlich an den Kapitellen der Doppelsäulen des Hauptbaues, am Portal, den Gesimsen und Kaminen. Kein Pfalzenbau, auch nicht die verhältnismäßig reich ausgestattete Wartburg kann darin mit Gelnhausen miteifern. Nicht das Rathaus in Gelnhausen selbst oder das nahe Münzenberg, oder die ungefähr gleichzeitige Bischofspfalz in Regensburg. Alles ist derber, unfeiner. Von den Spätkindern dieser Gattung, Wimpfen und Seligenstadt, ganz zu schweigen.

Die ganze Arbeit ist anders. Überall in Gelnhausen ist der feste Grund des Steins gewahrt, nirgends ein Loslösen vom Grunde. Trotzdem ist die Behandlung voll und kräftig, das Relief markig herausmodelliert. Es erinnert an Arbeiten in feuchtem Ton oder in geschnittenem Eisen, so besonders der Kleeblattbogen des Portals. Ich wüßte in ganz Deutschland in Sakral- oder Profanarchitektur kein Beispiel für die gleiche Behandlung zu nennen.

Auch in den Einzelheiten fällt manches auı. Die ornamentale Belebung einer Fläche wie an dem Kamin ist in Deutschland unerhört. Man hat dabei an orientalische Vorbilder gedacht (Schnaase, Dohme u. a.). Aber das Motiv des Flechtwerks läßt nähere Einflüsse als wirksam annehmen: Italien und Frankreich. Die Verwandtschaft mit dort Vorhandenem genügt vollkommen zur Erklärung, während der Charakter arabischer Ornamentik ein völlig anderer ist.

Hier am Kamin findet sich auch das Motiv des Zickzacks, der in Deutschland offenbar nicht einheimisch ist; die Stellen seines Auftretens sind bald aufgezählt. Am wichtigsten und der in Gelnhausen auftretenden Form am ähnlichsten sind die Beispiele von St. Peter in Gelnhausen, in Münzenberg und an der Wildenburg, in Worms am Dom und St. Andreas und am Portal des Bamberger Doms. Woher das Motiv kommt, ist schwer zu sagen; sowohl in England wie in Frankreich tritt es häufiger auf, in England oft in gehäufter Anwendung. An einem Profanbau am Château de Simiane (Südfrankreich) (Revoil III, pl. IX.); in Oberitalien scheint es fremd zu sein; aus eigener Anschauung kann ich es nur für die Fassade

von S. Paolo a ripa in Pisa anführen. (Nach Mitteilungen von Herrn Dr. Schubring auch für Bitonto, Südtür, und Bari, S. Niccolà.) Eine direkte Beziehung zwischen Pisa, wo Friedrich Barbarossa ja öfter war (so 1162), und Gelnhausen anzunehmen, dürfte recht gewagt sein. Näher liegt da noch Frankreich, wo der Zickzack auch an der Vorhalle von S. Denis erscheint (Dehio-Bezold, Taf. 153, 8).

Der Stierkopf, wie er in Gelnhausen an einem Kapitell vorkommt, ist meines Wissens in Deutschland außerordentlich selten; ich vermag ein einziges Beispiel dafür namhaft zu machen: ein Säulenkapitell am Portal der Kirche in Wechselburg (Kunstdenkm. im Kgr. Sachsen, H. 14, S. 109). Für Italien genügt es, an die Fassade von S. Marco in Venedig zu erinnern.

Nicht ohne Analogie, aber doch für Deutschland hauptsächlich auf das Elsaß beschränkt ist an den Basen der Arkadensäulen die Verbindung der Eckknollen untereinander durch zierliche Linienmotive; sonst begegnet man dem besonders häufig in Frankreich (Burgund und Provence). Weniger wichtig ist vielleicht das zweimalige Auftreten von Köpfen über den Kapitellen in Gelnhausen, obgleich auch das in Deutschland selten zu sein scheint (Schwäb. Gmünd, Schallöffnungen der Türen von St. Johann); in Frankreich war es wohl häufiger (Kirche St. Guilem du Desert [Hérault], Revoil I, pl. XL).

Nicht zu übergehen ist endlich die zweischiffige Eingangshalle der Pfalz, die in Deutschland bei Burgenbauten bis jetzt ohne Beispiel ist. Dagegen begegnet man ihr bei deutschen Klöstern: in Maulbronn und in Eberbach (Rheingau), und hier ist auch die Herkunft klar; denn in dem Zisterzienser-Mutterkloster Citeaux ist sie gleichfalls vorhanden. Verwandt damit ist der ehemalige doppeltorige Eingang in Cluny mit krönenden Säulchenstellungen darüber. Eigentümlich sind auch in Gelnhausen die Säulen außen an dem Erdgeschoß einer offenen Halle als Widerlager für das Gewölbe. Ganz ähnlich wie in Gelnhausen findet sich dies an der Vorhalle von S. Benoît s. Loire, die noch ans Ende des 11. Jahrhunderts zu setzen ist (Dehio-Bezold). In Wechselburg, wo die Vorhalle auch gewissermaßen zweischiffig ist, wird der Schub der Gewölbe durch innere Säulen aufgefangen, nicht durch äußere.

So zeigen sich an der Gelnhausener Pfalz verschiedentlich Erscheinungen, für die es in Deutschland an Analogien fehlt. Sie weisen weniger nach Italien — für die Pfalzbauten in Oberitalien fehlen uns die Denkmäler — als nach Westen, nach Frankreich. Für einzelnes werden sich vielleicht mit wachsender Kenntnis der Monumente noch Analogien aus dem eigentlichen Deutschland beibringen lassen, im ganzen wird man zu der Anschauung kommen müssen, daß hier fremde Einflüsse in stärkstem

Maße wirksam gewesen sind, — mögen sie direkt gewirkt haben oder indirekt, etwa durch die Bauten Barbarossas im Elsaß, die ja eine natürliche Vermittlung abgeben würden. Am ehesten möchte ich an Burgund denken. Nicht nur die politische Verbindung Friedrichs I. mit Burgund durch seine Heirat mit Beatrix würde darauf hinführen. Jedenfalls westliche Einflüsse können nach dem Stande unseres Wissens fast allein in Frage kommen. Zeigt sich doch schon an der kaiserlichen Neuenburg in der Schweiz die reiche Fülle ornamentalen Schmuckes, ohne daß die Anlage sonst Verwandtschaft mit Gelnhausen hätte. Es mag schmerzlich sein, auf die Gelnhausener Pfalz als einen Ruhmestitel rein und spezifisch deutscher Architektur zu verzichten; so lange die vorhandenen Schwierigkeiten nicht anders gelöst werden, wird man bei ihr, wenn nicht im Plan, so doch in der Ausführung fremde, wahrscheinlich französische oder wenigstens französisch geschulte Hände als tätig annehmen müssen.

Aus Peter Vischers Werkstatt.*)

Von **Otto Buchner.** †

Durch das Hauptwerk Peter Vischers, das Sebaldusgrab, hat sich die Aufmerksamkeit mehr seinen plastischen Arbeiten zugewandt, als den zeichnerischen, d. h. den in Zeichenmanier durchgeführten ziselierten Messingplatten. Und doch nehmen diese im Lebenswerk des Künstlers einen großen Raum ein. Aber es ist erklärlich, daß die letzteren ihrer Bedeutung nach leicht unterschätzt werden, geben sie doch heute, nachdem jahrhundertelang die Füße über die im Boden eingelassenen Platten gegangen und viele Einzelheiten abgeschliffen sind, in der Mehrzahl kaum einen Begriff von ihrer einstigen Schärfe. Allein auch die durch Dielenbelag geschützten, heute an den Wänden der Kirchen aufgerichteten Platten wirken selten erfreulich für das Auge, da sie scharfer Farbenkontraste ermangeln und nur selten durch Patina die Zeichnung gehoben wird. Deshalb ist auch die photographische Reproduktion dieser Platten nicht leicht. So kommt es, daß diese Denkmale des kunstreichen Nürnbergers nur zu leicht übersehen, oder wenig beachtet werden.

Nur wenige dieser Platten bieten durch besonders glückliche Patina Ausnahmen, so z. B. die des Johann von Heringen im Erfurter Domkreuzgang. Das ist eine Schöpfung von fesselndster Wirkung und Eigenart, vor der man vergißt, daß man sich einem Erzeugnis der Metallplastik

*) Folgenden Aufsatz entnehme ich dem Nachlaß meines jüngst verstorbenen Freundes Dr. Otto Buchner-Weimar. Der Verfasser, dessen Arbeit seit Jahren vorzugsweise der deutschen Grabplastik gewidmet war, hatte sich schon länger mit den aus der Vischer-Werkstatt hervorgegangenen Werken beschäftigt und gehofft, die gewonnenen Resultate einst in größerem Zusammenhang niederlegen zu können. Leider war ihm dies nicht vergönnt und hat sich nur diese eine Abhandlung so gut wie druckfertig vorgefunden.

Ich folge einem Wunsche des Verstorbenen, wenn ich seine Studien an dieser Stelle veröffentliche. Die wenigen Änderungen, die ich vorgenommen habe, sind rein stilistischer Natur und berühren in keiner Weise den eigentlichen Stoff und dessen Zusammenstellung. Dr. Valentin Scherer.

gegenüber befindet, sondern sich vor eines jener anziehenden süddeutschen Clair-Obscur Blätter des sechzehnten Jahrhunderts versetzt glaubt. Ein solches Werk flößt uns große Achtung auch vor dem zeichnerischen Können Peter Vischers ein und wir lernen den Meister von einer neuen Seite kennen.

Die Technik der gravierten Platten hat ohne Zweifel Peter Vischers Vater, Hermann Vischer d. Ä., schon geübt. Man hat ihm, wohl mit Unrecht, die Erzplatte Bischofs Jakob III. in Gnesen zugeschrieben, deren Künstlermonogramm eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Vischerschen Angelhaken hat. Doch ist die Platte für Hermann künstlerisch zu schwach. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dagegen nimmt man für ihn in Anspruch die Grabplatten des Bischofs Johann von Desser († 1455) in Fürstenwalde, der Bischöfe Peter Novag († 1456) und Rudolf von Rüdesheim († 1482) im Dom von Breslau. Bei diesen Platten, sowie der des Lukas von Gorka († 1475) im Dom zu Posen treten nur die Köpfe in flachem Relief aus dem gravierten Hintergrund hervor, gleichsam schüchterne Anfänge und Übergänge zur Reliefplatte, beziehungsweise zum Rundguß. 1479 folgt die Platte des Bischofs Andreas IV. von Buin im Dom zu Posen. Allen diesen Platten ist gemeinsam eine feierliche, repräsentative Auffassung, sowie die strenge architektonische Gebundenheit, die Einpassung der Dargestellten in eine, an den Seiten und zu Häupten überreich und unruhig gebildete, durch hineingestellte Figuren belebte Portalnische. Die beiden letzteren Platten, von Bergau, (Zeitschr. f. d. hist. Gesellschaft f. d. Prov. Posen II 179), noch für Hermann Vischer d. Ä. in Anspruch genommen, sind neuerdings von Kohte (Posen, Zeitschr. VII) Peter Vischer selbst zugeschrieben worden, wie es scheint, ohne zwingenden Grund, denn die Werke schließen sich stilistisch zwanglos zu einer Kette aneinander. Daß Peter Vischer seinem Vater, der 1487 starb, bei diesen Platten geholfen haben kann, ist nicht ausgeschlossen; genug, daß er die Herstellung gravierter Platten bei seinem Vater gelernt, und daß gerade auf diesem Gebiet die Vischersche Hütte vortreffliches geleistet hat.

Jedoch hat sich Peter von der Tradition seines Vaters allmählich freigemacht und hat, soweit das publizierte Material sich überschauen läßt, in der Art seiner Zeichnung wie Auffassung einen Wandel durchgemacht. Unter den Platten unterscheidet sich nämlich eine Gruppe, gebildet von Herzog Friedrich dem Guten in Meißen († 1464), Bischof Dietrich von Bocksdorf in Naumburg († 1466) und Hunold von Plettenberg in Erfurt († 1475), völlig von den mit mehr oder weniger Sicherheit Hermann Vischer zugeschriebenen Werken durch ihre vornehme, nach formaler Abklärung strebende Ruhe. Dieser Gruppe

kann noch die Platte des Kurfürsten Ernst zu Meißen († 1486) angegliedert werden. Ihrem Geist nach sind sie weit von den architektonisch gegliederten Platten verschieden, indem sie die Persönlichkeit als solche stark hervortreten lassen und die Zutaten nach Möglichkeit zurückdrängen. Die Art der Zeichnung, vor allem der Faltenwurf ist durchaus nürnbergisch; sollte ein bestimmter Meister genannt werden, so käme allenfalls Wilhelm Pleydenwurff in Betracht. Es sind also Werke, die — bei letzterem ist es fraglich — wohl noch zu Lebzeiten Hermanns entstanden, doch anderen Geist atmen; Werke, die ich in die Frühzeit Peter Vischers legen möchte.

Noch sehen wir nicht klar genug in des Meisters Entwicklungsgang, jedoch scheint es gestattet, aus der vorhandenen Überzahl plastischer Werke von vornherein anzunehmen, daß Peter sich deshalb der Gravierungstechnik nicht so stark zugewendet hat, weil ihm die plastische Gestaltung mehr »lag« als die zeichnerische. In Posen findet sich noch die Platte des Felix Paniewski († 1488), dann geht in den neunziger Jahren die Erzeugung gravierter Platten stark zurück zugunsten von Reliefplatten. Es beginnt die fabrikmäßige Herstellung von Grabplatten für höhere Geistliche und Domherren. Zeitlich zwar, aber nicht der Entstehung nach steht an der Spitze dieser Entwicklung das Denkmal des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) und weiter das des Bischofs Dietrich IV. von Meißen († 1476), das, ganz abgesehen von stilistischen Gründen, durch das Vorkommen der gleichen Evangelisten-Symbole in den Ecken des Rahmens mit den Platten für Probst Bernhard Lubranski zu Posen († 1499) und den Kanonikus Stein zu Erfurt († 1499) ungefähr datiert erscheint. In die neunziger Jahre fallen ferner von größeren Werken das Grabmal des Bischofs Johann IV. von Breslau, die umfangreiche, viel Arbeit verschlingende Tumba des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, in das erste Dezennium des sechzehnten Jahrhunderts die Vorbereitungen für das Sebaldusgrab, sowie die Tumba des Grafen Hermann VIII. von Henneberg. Und gerade während die Vischersche Hütte dank der Hilfe der Söhne Peters eine erstaunliche Arbeitsleistung entfaltet, die aber mehr auf plastischem Gebiet liegt, setzt nun, von ihr unabhängig und stilistisch kaum im Zusammenhang mit ihr und dem vorher Geleisteten, eine reiche zeichnerische Tätigkeit ein, d. h. eine erhöhte Produktion von gravierten Platten, die mit der Tradition Hermann Vischers und den Jugendwerken Peters nichts mehr zu tun hat.

Nicht auf einmal offenbart sich diese zeichnerische Höhe, sondern sie setzt zuerst bescheiden ein und entwickelt sich schrittweise zu immer größerem Reichtum, um dann ganz plötzlich abzubrechen. An der

Spitze dieser Entwicklungsweise steht die rein ornamental gehaltene Grabplatte der Anna von Katzenelnbogen († 1494) in der Elisabethkirche zu Marburg, 1496 laut erhaltener Rechnung in die Steinplatte eingelegt. Damit ist ein wichtiges Datum gegeben. Ein an den Ecken von Wappen unterbrochener, reich ornamentierter Rand umschließt ein großes Mittelwappen. Die Gußtechnik ist bereits vortrefflich. Die Ornamentik hat kaum mehr etwas mit der späten Gotik gemeinsam, sondern gemahnt an die frühe Dürersche Formgebung, wie sie sich in der großen Holzschnittpassion zeigt. Ranken und Blätter in lebhafter Bewegung und Gegenbewegung umziehen die Wappen, dazwischen sind Tiere eingestreut. Ganz vortrefflich ist der Wappenmantel, dessen Zaddeln sich in sprühender Bewegung ineinanderschlingen. Nur eine feine gotische Randleiste, in der sich ein Zackenblatt um einen Stab rankt, erinnert noch an die ältere Tradition der Vischer-Hütte, kommt sie doch ganz ähnlich auch am Denkmal des Lukas Gorka vor.

Reicher ist die Ornamentik ausgebildet beim Grabdenkmal des Philipp Callimachus in Krakau († 1496). An ein Mittelrelief, den Verstorbenen in liebevoll ausgestatteter Gelehrtenstube darstellend, schließen sich seitlich pilasterartige Ornamentstreifen mit graziösem Ranken- und Blattwerk. Putten und Tiere treiben sich spielend in diesem Gewirr umher; eine formale Abklärung ist kaum vorhanden. Das Ganze wirkt unruhig, jugendlich unreif, aber eingegeben von übergroßem Gestaltungsreichtum, der sich nicht genugtun kann. Ebenso frisch wirkt das Mittelstück selbst mit seinen nicht immer geglückten Verkürzungen und Proportionen. Der Faltenwurf ist unruhig bewegt, fast barock. Würde das Werk später zu datieren sein, müßte man an die Mitwirkung des Hans Vischer denken.

Als völlig graviert, und zwar mit starken etwas schematisierten Kreuz- und Querlagen der Linien schließt sich an die Platte des Bischofs Ulrich von Gorka († 1498) zu Posen, allerdings noch stark unter der Einwirkung der Architektur stehend und sehr unruhig im Detail. Der Bischof, im Kopf durchaus typisch und unpersönlich, hält Stab und Buch und steht auf zwei Löwen; hinter ihm ist ein Teppich ausgespannt, darüber öffnet sich der Blick in eine Kirche. Seitlich wird die Gestalt flankiert von übereinandergestellten Baldachinen mit je drei Heiligenfigürchen. Sehr merkwürdig ist die dreifache Bekrönung zu Häupten des Bischofs; es sind melonenförmige Kuppelbauten, im Detail noch an die Spätgotik anklingend, aber in gewisser Weise als Vorstufe zur Bekrönung des Sebaldusgrabes wirkend. Das Gesamte ist überlastet mit Einzelheiten, dazu etwas trocken und pedantisch durch die allzu große Gewissenhaftigkeit.

Eine formale Abklärung beginnt erst einzutreten mit der Grabplatte Herzogs Albrecht des Beherzten († 1500) in Meißen. Hier wird die Durchmodellierung des Gesichts einfacher und klarer. Und nun folgen sich, den Todesdaten nach eng aneinandergereiht, die Platten, die das Beste, was auf diesem Gebiet in Deutschland je geleistet worden ist, repräsentieren. Herzog Albrecht steht an der Spitze dieser vortrefflichen Reihe, die vertreten ist durch:

Amalie v. Bayern († 1502) in Meißen,
Johann v. Heringen († 1505) in Erfurt,
Kardinal Friedrich Kasimir († 1510) in Krakau,
Herzogin Sidonie († 1510) in Meißen,
Herzog Friedrich († 1510) in Meißen,
Andreas Szamutolski († 1511) in Samter.

Als eng verwandt, aber nicht so eingehend durchgeführt ist innerhalb dieser Reihe noch zu nennen die Platte des Eberhard von Rabenstein († 1505) zu Bamberg.

Auf Einzelheiten einzugehen, bedarf es hier nicht. In dieser Reihe offenbart sich eine solche zeichnerische Höhe und Vollendung, wie sie die später entstandenen Werke der Vischerwerkstatt nicht mehr erreichen. In allen diesen Platten tritt sieghaft eine Freiheit und Frische der Erfindung hervor, eine souveräne Beherrschung der Graviertechnik, eine so vornehme Art der Zeichnung, daß man bereits früher einzelne der Stücke, als viel zu gut für Peter Vischer, auf Entwürfe Dürers zurückgeführt hat. Wohl nicht mit Recht, aber andererseits ist eine indirekte Einwirkung von Dürer her gar nicht zu verkennen. Bei Besprechung des Denkmals des Johann von Heringen (Zeitschr. f. christl. Kunst 1903 S. 162 ff.) habe ich versucht, kurz zusammenzufassen, wie sehr sich hier Dürersche Art in der Auffassung sowohl, wie der Einzelausführung deutlich zeigt. Aus der Liniengebung des Gesichts und der Hände spricht mit überzeugender Klarheit Dürerscher Geist. Und vergleicht man die Platte des Heringen mit der des Kardinals Friedrich Kasimir in Krakau und des Andreas Szamutolski zu Samter, so findet man, daß hier keine zufälligen Beziehungen zu Dürer vorwalten, sondern ein ganz bewußter Anschluß an dessen Kunstart, eine von 1500 ab etwa bis 1511 sich steigernde Meisterschaft und formale Abklärung. Wie es scheint, folgt man in der Vischerschen Werkstatt den Bahnen Dürers mit großer Aufmerksamkeit, und kann dies umsomehr, als Dürer und Vischer einander im höchsten Grade wesensverwandt sind. Betrachten wir jedoch die Zeichnung der Platten, so sehen wir, daß die engen Beziehungen weit über Wesensverwandtschaft und zeitgenössischen Einfluß hinausgehen.

Suchen wir hierfür eine Erklärung, so ist vor allen Dingen zu beachten, daß diese — nennen wir sie dürerische — zeichnerische Höhe um 1511 abbricht. Was nachher geschaffen wurde, ist, wenn nicht Dutzendware, so doch charakterlos und schwach im Vergleich zu den vorgenannten Werken. Die große Energie der Linienführung, die Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Motive, die überzeugende Frische und Kraft der Dargestellten ist vorbei. Ein kennzeichnendes Werk für diesen Rückgang, oder, richtiger gesagt, Verfall ist die von der Forschung seither nicht berücksichtigte Platte des Abtes Georg von Reichenau († 1519) zu Mittelzell. Die Gravierung ist sehr zart und sauber, aber es fehlt jegliche Originalität. Konventionell schaut der Abt mit den bei Vischerschen Dutzendplatten durchweg starren Augen drein. Die Zeichnung verrät gewiß noch gute Tradition, aber sie ist typisch und läßt kalt. Wichtig ist das Werk, weil sich an der Befestigungs-Spange des Sudariums ein ineinandergeschlungenes Künstlermonogramm befindet, dessen Buchstaben AHNSF nicht anders als Hans F(ischer) zu deuten sind. Denn die Platte ist entschieden vischerisch und beide Lesarten des Namens Fischer und Vischer kommen vor.

Das ist ein wichtiger Anhalt dafür, daß Hans Vischer nichts mit der vorbesprochenen Reihe bedeutungsvoller Monumente zu tun hat; er wäre dazu auch zu jung gewesen, ist er doch zwischen 1488 und 1490 geboren. Man mag also die Platte zu Mittelzell als eines seiner ersten selbständigen und daher auch signierten Werke betrachten.

Ob Peter d. J. an den Platten beteiligt war, erscheint auch zweifelhaft. Soweit sich dessen Bild durch mühsame Kombination rekonstruieren läßt, ist er durchaus Erbe der väterlichen Tradition, d. h. vornehmlich Plastiker. Seeger hat in seiner Studie über Peter d. J. wenigstens die zeichnerische Seite nicht berührt.

Wir kommen daher zu Hermann d. J., der wie Neudörffer berichtet, »mit Gießen, Reißen, Maßwerken und Konterfeien wie der Vater gar künstlisch gewesen«. Das Geburtsjahr Hermanns steht nicht fest, Seeger nimmt 1486 mit einem Fragezeichen an. Da Hermann aber 1513 verheiratet mit Ursula Mag genannt wird, können wir sein Geburtsjahr getrost um 1483 ansetzen. »Als ihm seine Hausfrau mit Tod abging, zog er Kunst halben auf seine eigenen Kosten gen Rom und bracht viel künstlische Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit, welches seinem alten Vater wohlgefiel, und den Brüdern zu großer Übung kam.« Diese Reise muß zwischen 1513 und 1516 fallen; über die aus ihr erhaltenen Handzeichnungen berichtet Weizsäcker, Jahrb. der kgl. Preuß. Kunstsammlungen XII, S. 50 ff. Neudörffers Nachrichten bestätigen sich also, und die Handzeichnungen von 1515/16 zeigen, daß Hermann viel Sinn für

Architektur hatte und mit offenen Augen die Renaissancebauten wie die Antike studiert hat. Interessant sind vor allem die Entwürfe zum Sebaldusgrab, an dem unterdessen sein Vater, nachdem er 1514 zum Fortsetzen der Arbeit angehalten worden war, fleißig weiterarbeitete. Im Winter 1516/17 ist dann der nach Nürnberg zurückgekehrte Hermann »in seinen besten Tagen bei Nachts unter einem Schlitten elendiglich und erbärmlich umkommen« — ein schwerer Schlag für den Vater, seinen so hochbegabten Sohn verlieren zu müssen.

Wir haben außer den Handzeichnungen im Louvre kein beglaubigtes Werk Hermanns erhalten; aber auf seine Tätigkeit wirft doch der Umstand Licht, daß, wie bereits betont, die oben besprochenen Gruppen von gravierten Grabdenkmälern, deren letztes Todesdatum 1511 ist, plötzlich abbricht und daß wir den Beginn der Reise Hermanns nach Italien um 1514 ansetzen müssen. Dies ist kein Zufall, sondern diese Tatsachen stehen in enger Beziehung zueinander. Es wäre dies nicht der Fall, bliebe die Produktion gravierter Platten auf der Höhe. Diese aber verringern sich im Gegenteil an Qualität sowie an Quantität. Daher müssen wir Hermanns d. J. Werke in jener Entwicklungsreise von 1496—1511 suchen. Nur in dieser Zeit offenbart sich eine erhöhte künstlerische Potenz, ein Schwung und ein Feuer, die mit den ruhigeren und geschlosseneren Werken Peters, des Vaters, in gewissem Gegensatz stehen.

Es kann hier vorerst auf eingehendere Behandlung dieser Platten verzichtet werden, umsomehr, als die Trennung dessen, was noch vom Vater beeinflußt und was von Hermann selbst gegeben wird, sehr schwierig ist. Nur sei hervorgehoben, daß sich hier zumeist eine architektonische und perspektivische Durchbildung findet, daß eine große Fülle dekorativer Einzelheiten vorhanden, und schließlich auch die Porträt-Wiedergabe nicht so typisch und konventionell ist, als die sonstigen Werke der Vischerhütte. Auf diese Denkmäler-Reihe läßt sich also wohl Neudörffers oben angeführtes Lob des jüngeren Hermann anwenden. Und was die Formensprache betrifft, die sich in Einzelheiten wie Gesichts- und Handmodellierung, abgesehen von der Gesamthaltung auffällig zeigt -- man vergleiche die Figur Herzog Albrechts des Beherzten - Meißen, oder die Szamutolskis etwa mit den Figuren des Paumgärtner-Altars — so ergeben sich, auch in der Verwendung von Ziermotiven, solche auffälligen Beziehungen zu Dürer, daß es als verlockende Aufgabe erscheint, diesen Verwandtschaften im einzelnen nachzuspüren.

Eine Erklärung dieser Erscheinung wäre sofort gegeben, wenn sich feststellen ließe, daß Hermann d. J. etwa Schüler Dürers war. Könnten

wir dies mit Bestimmtheit behaupten, so wäre mit einem Schlage die Sachlage geklärt und wir wüßten, woher in der Vischer-Hütte der Dürersche Einfluß, der sich übrigens selbst auf die Ornamentik des Sebaldusgrabes erstreckt, stammt. Was die Annahme einer Schülerschaft Hermanns bei Dürer unterstützen würde, ist die unbestreitbare Tatsache, daß der jüngere Bruder Johannes Vischer, seinem ganzen Formenschatz und seiner Gewandbehandlung nach, nicht Lehrling seines Vaters gewesen sein kann, sondern bei einem fränkischen Holzschnitzer, als welcher Stoß sowohl wie Krafft in Betracht kommen könnte, in die Schule gegangen sein muß. Ersichtlich hat also Vischer dafür Sorge getragen, daß seine im Verlauf von anderthalb Jahrzehnten geborenen Söhne nach den verschiedensten Richtungen ausgebildet wurden. Nur Peter d. J. scheint, soweit seine Werke sprechen, direkter Schüler und Erbe der künstlerischen Tradition des Vaters gewesen zu sein.

Inwieweit die Möglichkeit vorliegt, aus dem Charakter der im Louvre erhaltenen Zeichnungen Hermanns Rückschlüsse auf ein etwaiges Schulverhältnis zu Dürer ziehen zu können, entzieht sich meiner Beurteilung. Ist es der Fall, so müßte die vielbesprochene Dürersche Handzeichnung mit dem Entwurf eines Grabdenkmals für ein ritterliches Ehepaar (Römhild-Hechingen) auch noch einmal in den Kreis der Betrachtung gezogen und auf ihre Echtheit genau geprüft werden. Ist es nicht der Fall, so kann nur angenommen werden, daß der junge Hermann mit großem Eifer und Geschick sich aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen dessen Zeichenart angeeignet und in des Vaters Werkstatt verwertet hat. Daß bei der schönsten Platte, der Herzogin Sidonie, der feierlich gebundene Faltenwurf an den ruhigen Linienfluß und die abgeklärte Gewandverteilung des Vaters Peter gemahnt, ist nur ein Beweis dafür, daß letzterer, so große Freiheit er seinen Söhnen auch gelassen hat, doch dank seines überlegenen Stilgefühls in der Lage war, mit seinem großen Können einzuspringen und auf die überschäumenden Söhne beruhigend zu wirken. Es mindert aber keineswegs des Vaters Ruhm, daß, rein als Zeichner, ihm einer seiner Söhne, von denen nur Hermann in Betracht kommt, über den Kopf gewachsen zu sein scheint. Möge es weiteren Forschungen gelingen, durch genaue Vergleichung der vorhandenen gravierten Platten diese Hypothesen zur Gewißheit zu erheben!

Der Altarschrein
oder Hochaltar in der Kirche zu Schortens bei Jever.

Von Prof. **Fr. W. Riemann.**

Die Kirchen in den Nordseemarschen sind keine architektonischen Kunstbauten. Entsprechend den einfachen Lebensverhältnissen der Bewohner bestehen die meist dem 12. bis 14. Jahrhundert entstammenden Kirchenbauten aus einem schlichten, meist sogar ohne Sockel und Gesims und ohne jegliche Gliederung aufgeführten Hauptschiff. Die unteren Teile sind gewöhnlich aus Granitsteinen, die sich als Findlinge im Gelände vorfanden, die oberen Partien aus großen im Feldbrand hergestellten Backsteinen aufgeführt. Die schmalen, schießschartenartigen Fenster verraten noch heute den ehemaligen Nebenzweck der Kirchen als befestigter Zufluchtsstätten während der fehdereichen Zeit ihrer Gründung. Die alten, jetzt in der Regel verbauten, überaus niedrigen Kirchentore deuten denselben Zweck an. Hie und da kann man über diesen alten Toren noch die Spuren abgebrochenen Mauerwerks bemerken, die darauf hindeuten, daß sie ehedem von sogenannten Schwalbennestern oder Pechnasen überragt waren, durch deren Gußlöcher man auf die andringenden Feinde kochendes Wasser, siedendes Öl oder Pech gießen konnte. Auch im Innern der Kirchen bemerkt man vielerorts an den Mauern noch die Anzeichen, daß früher zur Erleichterung der Verteidigung nicht ganz in der Höhe der Fenster ein Rundgang angebracht war, entsprechend der Wehr oder Letze bei Burgbauten. Oft auch begegnet man in den Kirchen Brunnenanlagen, die, ursprünglich angelegt, um den Belagerten Trinkwasser zu sichern, in späteren Zeiten bei verderblichen Sturmfluten den Kirchspielsleuten in weitem Umkreis oft das einzige genießbare Trinkwasser lieferten.

An das Hauptschiff, dessen Länge durchschnittlich die dreifache Breite beträgt, schließt sich im Osten meist eine nach dem Schiff sich öffnende Chornische an. Schiff und Chor sind gewöhnlich durch den hierorts Evangelienboden genannten Aufbau getrennt, der seinen Zugang vom Chor aus hat.

Ist der Baustil der Kirchen schmucklos und schlicht, so scheint dagegen ihre Ausstattung nicht von jeher eine so einfach nüchterne wie heutzutage gewesen zu sein. Durch der Zeiten Ungunst aber, besonders durch die Beraubung der Kirchen zur Zeit des Übergangs aus der katholischen zur evangelischen Religion, hat sich fast nichts bis auf die Gegenwart erhalten. Nur die originellen Taufsteine sind als Altertümer aus der Gründungszeit der Kirchen noch vielfach bemerkenswert. Daneben finden sich aus dem 15. bis 17. Jahrhundert stammend in vielen Kirchen noch manche beachtenswerte Kunstwerke der Holzschnitzkunst, Altarschreine, Hochaltäre und dergl., die vielfach mit zu den edelsten und originellsten Werken dieses Kunstzweigs gezählt werden dürfen.

Sie besitzen allerdings sehr verschiedenen Kunstwert; neben Schnitzereien ländlicher Kunstübung ist viel Werkstattarbeit vorhanden, aber auch Skulpturwerke, denen noch der persönliche Hauch des künstlerisch schaffenden Meisters anzuhaften scheint. Durch unfeinen, fingerdicken, in den Farbentönen oft unharmonischen Anstrich von der Hand bäuerlicher Maler entstellt, ist ihr Wert vielfach unbeachtet geblieben und schon manches durch Farbe entstellte Kunstwerk achtlos bei Seite geschoben worden.

Einen Altarschrein von nicht unbedeutendem Kunstwerk besitzt die Kirche zu Schortens bei Jever. Die Schnitzereien sind hier vor wenigen Jahren von dem sie entstellenden Überzug aufgetrockneter Ölfarbe gereinigt worden, wobei freilich auch die ursprüngliche Übermalung der Skulpturen geschwunden ist. Jedoch ist die Reinigung in so schonender und geschickter Weise ausgeführt worden, daß das Schnitzwerk in keiner Weise gelitten hat und jetzt dem Beschauer in den braunen Farbtönen alten Eichenholzes in verjüngter Schönheit entgegenstrahlt.

Der 2,10 m hohe Schrein besteht aus einem 2,80 m breiten Mittelschrein und zwei Flügelschreinen von halber Breite, aber gleicher Höhe wie der Mittelschrein. Die Flügel waren früher beweglich und zum Schutz der Schnitzereien gegen Sonne, Staub und gewaltsame Beschädigung zum Zusammenschlagen eingerichtet, sind aber späterhin festgestellt und mit einem Aufbau versehen worden. Dadurch gewann das Kunstwerk das Aussehen eines Hochaltars, der bei einer Breite von 5,60 m mit Einrechnung des eigentlichen Altars eine Höhe von 4,60 m besitzt. Der 1,07 m hohe, 2,73 m breite und 1,20 m tiefe Altar ist aus großen Feldbrandsteinen roh aufgemauert und entbehrt einer Deckplatte. Auf demselben ist hinten ein 0,42 m tiefer und 0,70 m hoher Aufsatz aus Eichenholz angebracht, auf welchem der Altarschrein seinen Platz gefundet hat. Die Wandungen der Schreine sind aus starkem Eichenholz gezimmert, das durch Wurmfraß nur wenig gelitten hat. Die gleichfalls eichene Rückwand ist nicht mit Nägeln aufgeheftet, sondern als Füllung einge-

lassen. Auf der Rückseite ist der Mittelschrein mit Bandeisen an zwei eichenen, in die Erde eingelassenen Ständern befestigt, die durch Streben festen Stand erhalten.

Der Mittelschrein und die beiden Flügel sind abgeteilt in 31 Fächer zur Aufnahme der plastischen Gruppenbilder. Der Mittelschrein besitzt deren 13, die Flügel je 9; letztere sind von gleicher Größe und entsprechen darin den äußeren 6 Fächern des Mittelschreins. In der Mitte desselben ist ein größerer Raum von 1,98 m lichter Höhe und 1,20 m Breite ausgespart für die Hauptdarstellung, die Kreuzigung Christi. Zu beiden Seiten derselben dienen je drei 25 cm breite Skrinien über einander zur Aufnahme von 6 Einzelfiguren und daneben sind wieder über einander je drei Skrinien, wie oben schon gesagt, in den Maßen derjenigen der beiden Flügel, 41 cm breit und 58 cm hoch.

Alle Skrinien sind mit oben vorgesetzten, kunstvoll geschnitzten, gotischen Spitzbogen und Fußleisten mit Verzierungen gleichfalls in gotischem Stil versehen. Vor den senkrechten Scheidewänden der einzelnen Fächer, zwischen den vorgesetzten Spitzbogen und Fußleisten, erheben sich freistehende, spiralförmig gewundene Säulchen mit vierkantigen Sockeln, deren Kanten nach vorn gerichtet sind. In zweidrittel Höhe sind sie mit zierlich geschnittenen, gotischen Spitzdächern versehen. Diese architektonischen Verzierungen des Schreines sind bei der Zartheit der Schnitzereien leider sehr beschädigt. Sie zeigen aber auch in der Verstümmelung noch deutlich die manierierten Formen des spätgotischen Stils, dessen spielenden Charakter z. B. in den spiralförmig gewundenen Fialen der Schnitzer mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit zum Ausdruck gebracht hat. Sie geben den Beweis, daß dieses Werk der Werkstatt eines Meisters der Holzschnitzerei entstammt.

Die Einzelfiguren in den 6 Skrinien zu beiden Seiten der Hauptdarstellung gehören, genau genommen, nicht zu dem Zyklus der plastischen Darstellungen dieses Altarschreins. Sie stellen den Märtyrer Stephanus, die Jungfrau Maria und die Apostel Petrus und Paulus, Jakobus und Johannes dar. Daß der Märtyrer Stephanus mit unter diesen Figuren steht, findet seine Erklärung in dem Umstand, daß er der Schutzpatron der Dorfkirche in Schortens war. Diese Figuren sind sehr verschieden gearbeitet. Während Petrus und Paulus, Jakobus und Stephanus im Entwurf und in der Technik das Messer des Meisters verraten, läßt sich bei Maria und besonders bei der Figur des Johannes die handwerksmäßige Arbeit des Gesellen oder Lehrlings kaum verkennen. Bei ihnen ist die Gewandung offenbar nach der Zeichnung des Meisters geschnitzt, aber ohne sorgfältige Modellierung; den Gesichtern aber vermochte das Messer des schülerhaften Schnitzers lebenswarmen Ausdruck nicht zu verleihen.

Wenn der Altarschrein der Kirche des nahen Klosters Östringfelde, campus Sanctae Mariae in Ostringia, entstammte, wie irrtümlich behauptet wird, könnte man wohl erwarten, daß der Statuette der Jungfrau Maria, der Schutzpatronin des Klosters, vom Schnitzer größere Sorgfalt in der Ausführung zugewendet worden wäre.

Die Figuren bestehen aus je einem Stück eichenen Wurzelstockens welches auf der Rückseite, den Körperformen entsprechend, ausgehöhlt ist, offenbar um den Schrein nicht unnötig zu beschweren. Dem Johannes fehlt die angesetzte linke Hand, die ursprünglich mit einem Zapfen befestigt war.

Die 25 plastischen Gruppenbilder geben zusammen mit der großen Kreuzigungsgruppe des Mittelschreins eine fortlaufende Darstellung der Passion Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Ausgießung des heiligen Geistes und Christi Erhöhung zur Rechten des Vaters, derartig, daß die Kreuzigung gerade die mittlere Darstellung ist.

Packend ist vor allen Dingen die große Hauptgruppe des Mittelschreins, Christus am Kreuz, zu beiden Seiten die Schächer, am Fuße des Kreuzes Kriegsknechte, Juden, die heiligen Frauen und Jünger, zusammen 25 Personen und 7 Pferde, Christus und die beiden Schächer nicht mitgezählt. Wirkungsvoll wiedergegeben durch das Messer des Schnitzers ist der Kontrast zwischen dem in Geduld der Erlösung von seinen Leiden entgegenharrenden Gestalt des Heilands und den verzerrten Gestalten der Schächer mit ihren verrenkten Gliedern, von denen der linke schmerzerfüllt aber reumütig dem Tod entgegensieht, der rechte aber trotz aller Schmerzen und den Tod vor Augen Frechheit und Rohheit nicht vergessen zu haben scheint. In den römischen Kriegsknechten treten uns keine römischen Legionare und in den unterm Kreuz versammelten Juden keine Semiten entgegen, sondern derb naturalistisch durchgeführte Typen aus den untersten Klassen deutscher Städte, an harte Arbeit und ernstes Leben gewöhnte Männer, deren harter Sinn durch die Leiden der Gekreuzigten sich nicht erregt. Auffällig sind jedem Beschauer die außergewöhnlich starken Nasen. Die Proportion der einzelnen Figuren läßt manches zu wünschen übrig, die Pferde und Reiter sind durchweg noch recht ungeschickt gestaltet. Die Personen sind zwar in Gruppen zusammengestellt, jedoch mangelt manchen die lebendige Wechselbeziehung zu einander.

Vorzüglich gelungen ist dem Messer des Meisters der mildernste Ausdruck der Frauen: wirkungsvoll wiedergegeben ist der ergreifende Schmerz der zusammenbrechenden Maria, welche Johannes stützt. Die weiblichen Figuren sind zart und überschlank, Büste und Hüfte zierlich ausgearbeitet. Die Faltung der Gewänder ist zum Teil geschickt der

Natur abgelauscht, in der Querfaltung jedoch meist knitterig und in mechanischer Weise ausgeführt. Das aber geht aus der ganzen Komposition mit Gewißheit hervor, daß das fast 2 m hohe und 1,25 m breite Kunstwerk aus der Werkstatt eines nicht nur technisch gut geschulten Meisters hervorgegangen ist, sondern eines Künstlers, der im Geiste des Reformationszeitalters tief von dem darzustellenden Gegenstand in seiner Phantasie ergriffen, mit seiner Gestaltungskraft um den edelsten und würdigsten Ausdruck seiner Darstellungen rang.

Neben den typischen Figuren fällt sofort eine in die Augen, welcher vom Meister offenbar absichtlich Porträtähnlichkeit gegeben zu sein scheint. Es ist die Gestalt des an den Fuß des Kreuzes gelehnten Mannes, der weder zur Gruppe der Kriegsknechte, noch zu den Juden zu gehören scheint. Die Werkstattmütze auf dem lockenumwallten Künstlerhaupt, schaut er, was bei keiner der übrigen Figuren der Fall ist, mit geisterfülltem Auge den Beschauer an, als wollte er sich über den Eindruck seines Kunstwerks unterrichten. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in dieser Figur das Porträt des Meisters dieses vortrefflichen Werks der Holzschnitzkunst erkennen.

Im übrigen ist diese gewaltige Gruppe aus drei Stücken wohl zusammengefügter, eichener Wurzelstocken geschnitzt, nur die Hände sind meistens einzeln gearbeitet und mit Zapfen angefügt. Mehrere Reiter sind vom Pferde abhebbar und aus diesem Anlaß ihre Körperhaltung recht ungeschickt wiedergegeben.

In den je 12 Skrinien von 0,41 m Breite und 0,58 m Höhe des linken und rechten Flügelschreins und der drei äußeren Fächer des Mittelschreins befinden sich dann je 12 Gruppendarstellungen aus der Zeit vor und nach der Kreuzigung. Jede ist aus einem Stück eichenen Wurzelstockens geschnitzt und bequem dem Schrein zu entnehmen. Der Reihe nach stellen sie nachstehende plastische Gruppen dar:

1. Das erste Bild stellt den Einzug in Jerusalem dar; Jesus reitet auf der Eselin, das Volk breitet die Kleider vor ihm auf den Weg; ihm zur Rechten folgen zu Fuß die Jünger, von denen drei zu sehen. Sechs Personen, ein Esel.

2. Die zweite Gruppe, das Abendmahl, zeigt in der Mitte Christus und in schüchternem Versuch künstlerischer Perspektive, aber in wohl bemessenen Proportionen die 12 Jünger um den Tisch geschart. Der Meister hat den Augenblick erfaßt, wo Christus mit Judas in die Schüssel tauchend in die Worte ausbricht: »Der mit mir in die Schüssel taucht, wird mich verraten.«

3. In der dritten Gruppe ringt Jesus im Gebet in Gethsemane, während hinter ihm die drei Jünger in Schlaf versunken liegen.

4. Durch lebendige Charakterisierung überrascht die Gefangennahme Christi. Nach der Flucht seiner Jünger gibt er sich den Kriegsknechten gefangen, die sein ruhiges Eingeständnis »Ich bins« geradezu verwirrt. Sechs Personen.

5. Die folgende, sieben Personen enthaltende Gruppe »Judas verrät den Herrn durch einen Kuß« fesselt durch die beiden Hauptfiguren. Judas trägt fast die Züge des Dürerschen Christus, während dieser im Hintergrund weniger hervortritt.

6. Die nächste Gruppe gibt die Darstellung von Matth. XXVI, 68 »Weissage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?« Fünf Personen.

7. Christi Geißelung. Fünf Personen.

8. Christus vor Pilatus. Joh. XVIII, 38. »Ich finde keine Schuld an ihm.« Sechs Personen.

9. Die Darstellung »Christus mit der Dornenkrone« ragt hervor durch die Lebendigkeit der Schilderung, zeigt aber auch, daß an dem Werke nicht der Meister allein tätig war, sondern daß offenbar mehrere Gesellen mit daran gearbeitet haben, deren Anteil jedoch nicht scharf bestimmt werden kann. Die Proportionen der nackten Körper der teuflischen Knechte sind hier wie in Gruppe 7 ganz andere als in den meisten übrigen. Vier Personen.

10. Die nächste Gruppe zeigt Pilatus, wie er seine Hände in Unschuld wäscht. Fünf Personen.

11. Der mit dem Kreuze beladene Christus bricht unter der Last desselben zusammen, die rohen Schergen zwingen Simon von Kyrene, den sein Reisehut als Fremdling erkennen läßt, das Kreuz zu tragen. Vier Personen.

12. In der letzten Gruppe vor der Kreuzigung, die Kriegsknechte losen um Christi Kleider, ist wieder die handwerksmäßige Arbeit nicht zu verkennen, andererseits aber zeigt sie auch den Versuch, starke Verrenkungen durch das Schnitzmesser zur künstlerischen Darstellung zu bringen. Fünf Personen.

In den zwölf Gruppendarstellungen nach der Kreuzigung fand der Meister für sein Messer eine ihn mehr ansprechende Aufgabe. Man forderte von ihm nicht mehr die Darstellung roher Gesellen mit gefälliger Züge baren Gesichtern, sondern die Darstellung von Personen mit geistigerem Gefühlsausdruck. Darum suchte der Meister seine Köpfe individueller zu gestalten; manche Einzelheiten der Charakterisierung hat er sogar mit sichtlicher Liebe der Natur abgelauscht. Neben der trefflich durchgebildeten Modellierung versteht er es, den Gesichtern seiner Figuren tiefen, seelischen Ausdruck zu geben, besonders aber offenbart er feinen Sinn für die Darstellung weiblicher Anmut in seinen Frauengestalten.

1. und 2. Vorzüglich gearbeitet sind die beiden Gruppen der Kreuzabnahme, fünf Personen, und der Grablegung, sieben Personen. Sie stellen sich den besten Darstellungen anderer Meister würdig zur Seite; scheinen auch mehrere Einzelheiten eine gewisse Nachlässigkeit zu verraten, so zeigt sich doch in der ganzen Komposition die tüchtige, plastische Kunst des Meisters.

3. Die Darstellung der Auferstehung Christi, sowie die seiner Himmelfahrt (10), erinnern lebhaft an die gleichen Darstellungen im rechten Flügel des Hochaltars in der Frauenkirche zu Krakau, die von Veit Stoß geschnitzt sind. Die Ähnlichkeit in der Komposition hat offenbar ihren Grund und ist für die Bestimmung der Entstehungszeit nicht ohne Bedeutung. Bekanntschaft des Meisters mit oberländischer Kunstübung scheint danach nicht ausgeschlossen, möglich, daß er als Geselle süddeutsche Meister kennen gelernt hat.

4. 5. 6. Individualistische Züge zeigen auch die Skulpturengruppen der Höllenfahrt Christi, im Hintergrund höllische Flammen, deren Darstellung an die aus dem Kloster Östringfelde stammenden Reliefs in der Friedhofskapelle in Jever erinnert, vier Personen; der mit ihren Spezereien zum Grabe kommenden Frauen, denen der Engel erscheint, drei Personen, und der Maria Magdalena, welcher der auferstandene Christus als Gärtner begegnet, zwei Personen. Joh. XX, 15.

7. Den Betrachter überrascht ferner die lebendige Charakteristik der in Emmaus eingekehrten beiden Jünger und des sie belehrenden Heilands. Drei Personen.

8. sowie die Individualisierung des ungläubigen Thomas, zwei Personen.

9. und das die Erscheinung des Heilands in Galiläa darstellende Gruppenbild, elf Jünger und Christus. Matth. XXVIII, 17.

10. Der Ähnlichkeit der Darstellung der Himmelfahrt mit dem großen Werk von Veit Stoß ist schon Erwähnung geschehen.

11. Von allen Einzelgruppen fesselt aber keine mehr als die Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes. Die elf Jünger, auf deren Gesichtern seelischer Ausdruck nicht zu verkennen ist, um die Jungfrau Maria geschart und erfüllt vom heiligen Geist, scheinen wirklich in innerer geistiger Wechselbeziehung zu stehn. Schade, daß von einer der schönsten und effektvollsten Figuren die obere Hälfte abgebrochen und verloren gegangen ist.

12. Die letzte Darstellung zeigt Christus zur rechten des Vaters tronend, anbetende Engel ihm zur Seite, während Menschen und Tiere auf Erden in frommer Andacht emporschauen.

Über die Herkunft dieses durch die große Zahl und die Ausführung der plastischen Gruppen gleichmäßig die Bewunderung herausfordernden Kunstwerks läßt uns der Altarschrein selbst völlig im Ungewissen. Weder am Schrein noch an den Skulpturen, die daraufhin bei ihrer kürzlichen Reinigung genau untersucht worden sind, findet sich irgend welcher Hinweis, der Aufschluß über Entstehungszeit und den Meister geben könnte. Auch die Kirchenbücher und Chroniken hüllen sich in Schweigen. Der Umbau, wodurch der Altarschrein in einen Hochaltar umgeschaffen wurde, geschah im Jahre 1666, wie die Inschrift: »Anno 1666 hat Johann Günther Tormin dies Altar zur Ehre Gottes repariren lassen«, besagt. In diese Zeit verweisen auch die Namen der beiden Pastoren, unter denen die Instandsetzung geschah, Hermann Tiling 1652—69 und Henrikus Becker 1654—79, sowie das Wappen Anton Günthers oben im Aufbau. Damit ist aber keine Andeutung der Entstehungszeit der Skulpturen des Hochaltars gegeben.

Der manieriert gotische Stil der Verzierungen verweist auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit ebenso wie die Ähnlichkeit einzelner Gruppen mit Kunstwerken von Veit Stoß uns den Hinweis auf einen Meister seines Zeitalters an die Hand gibt.

Oberdeutsche Arbeit kann der Schrein jedoch nicht sein, denn nirgends findet man daselbst Altäre mit einer so großen Zahl plastischer Gruppen, die nur Flandern, der Niederrhein und das norddeutsche Küstenland aufzuweisen haben. In gleicher Weise verweist das Material, Eichenholz, auf einen norddeutschen Meister, denn im Süden ist hauptsächlich Lindenholz zur Bildschnitzerei zur Verwendung gekommen. Auch der Stil der einzelnen Figuren ist norddeutsch.

Die vermutungsweise geäußerte Ansicht des Pfarrers Kirchner zu Schortens, vielleicht könne der Schrein dem Kloster Östringfelde entstammen, hat Sello Veranlassung gegeben, in seinen Stud. z. Gesch. v. Ö. u. R. (S. 8), die die Sachlage entstellende Behauptung vorzutragen »der Altarschrein (des Klosters Östringfelde) soll in die Schortenser Kirche gebracht worden sein. (Bericht des dortigen Pastors).«

Die Klosterkirche zu Östringfelde wurde im Mai 1609 auf herrschaftlichen Befehl abgebrochen; in den erhaltenen jeverschen Renteirechnungen darüber weist kein einziger Posten darauf hin, daß den Schortensern ein Altarbild daraus verkauft sein könnte. Eigenmächtig aber werden sie vorher den Schrein der Klosterkirche kaum haben entnehmen können. Es ist demnach nicht der geringste Anlaß vorhanden für die Annahme, daß derselbe dem Kloster entstamme. Ja die geschichtlich mehrfach hervortretende Rivalität zwischen Kloster- und Dorfkirche könnte eher zur gegenteiligen Ansicht Anlaß geben. Ebenso wenig ist die Ver-

mutung berechtigt, daß die Skulpturen des Schreins von den Klosterleuten geschnitzt sein könnten. Abgesehen davon, daß Östringfelde Nonnenkloster war, würde die Großartigkeit der Komposition und die Schwierigkeit der technischen Ausführung der sicher mangelhaften technischen Fertigkeit der Nonnen oder Kleriker unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg gelegt haben.

In der Großherzoglichen Altertümer-Sammlung befindet sich ein Dokument über die am 16. Oktober 1513 durch den Bischof Christoph von Konstanz erfolgte Einweihung eines Altars in der Dorfkirche zu Schortens, wobei der ehrwürdige Bischof die Kirche mit einer echten Reliquie beschenkte. In Abschrift ist die Urkunde auch im Großh. Archive vorhanden. Stellt man die aus dem spätgotischen Charakter der architektonischen Verzierungen des Schreins sich ergebende Entstehungszeit mit dieser Urkunde zusammen, so kann wohl kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß der in der Urkunde erwähnte Altar der eben besprochene Hochaltar ist. Denn auch die Reliquie, eine völlig eingetrocknete Hand, hat sich daselbst noch erhalten. In Vergessenheit versunken ist jedoch der Name des Meisters, dessen Beifall suchendes Porträt vielleicht die am Kreuz lehnende Figur vergegenwärtigt.

Wenn wir nun auch den Namen des Künstlers nicht zu erkunden vermögen, so ist es doch vielleicht möglich, den Schleier über die Herkunft des Kunstwerks zu lüften.

Es ist oben schon erwähnt worden, daß Altäre mit so zahlreichen plastischen Gruppen nur an der Nordseeküste von Flandern bis Jütland sich vorfinden. Es sind aber nicht nur Altarschreine und Hochaltäre, die man in den alten Friesenkirchen antrifft, fast keine Kirche entbehrt des Schmuckes alter Schnitzereien gänzlich. Bald sind es Schreine oder Kasten mit einzelnen Darstellungen aus der Heilsgeschichte, in Holz geschnitzt oder in Kunststein ausgearbeitet, bald sind es Statuetten der Apostel oder des Schutzpatrons der Kirche, welche die Außenseite des Evangelienbodens schmücken, oder das künstliche Schreinwerk des Orgelbodens zieren. Der Friese hatte sichtbares Wohlgefallen an dergleichen aus knorrigem Eichenholz geschnitzten »Puppen«. Wohlhabende Bauern waren gern bereit zur Stiftung eines oder mehrerer Apostel zur Ausschmückung der Kirche, besonders wenn es ihnen gestattet wurde, ihren Namen darunter zu verewigen. In vielen Kirchen bekommt man noch heute vielleicht den Apostelfürsten Petrus mit der Unterschrift »Johann Gerriet Griepenkerl«, oder den Paulus mit der Beischrift »Jan Hinrich Dirksen« zu Gesicht. Die Spender glaubten auf diese Weise zugleich für ihr Seelenheil und ihr bleibendes Gedächtnis zu sorgen und dazu den Holzschnitzern ihrer oder einer benachbarten Gemeinde Verdienst zu schaffen. Auch

ihre Wohnungen liebten sie mit Eichenholzschnitzereien zu schmücken. So sind beispielsweise Pieselschnitzereien aus dem Warfplatz Remmers von Seediek, des treuergebenen Rates der letzten Herrin von Jever, Fräulein Marias, 1517—75, auf die Wartburg gewandert, wo sie Verwendung fanden zur Ergänzung der Holzschnitzereien der Burg der alten Landgrafen von Thüringen.

Durch rege Nachfrage gefördert, bildete sich schon im 15. Jahrhundert im Küstengebiet der Nordsee die Holzschnitzkunst als gewerblicher Beruf aus. Die Altarschreine in Sillenstede und Oldorf reichen bis in diese Zeit zurück. Das vielfache Vorkommen auf die Schnitzkunst bezüglicher Familiennamen weist noch darauf hin. Es gab Familien, in denen die Kunstfertigkeit auf Kind und Kindeskinder vererbte, wie das Beispiel der Familie Munstermann aus Golzwarden in Butjadingen zeigt, die dann zur lohnenderen Verwertung ihrer Kunsterzeugnisse nach Hamburg übersiedelte. Aus der gewerbsmäßigen Herstellung dieser Schnitzereien durch einheimische Meister erklärt sich der Reichtum an solchen in den friesischen Kirchen und zugleich die außerordentliche Verschiedenheit des Kunstwertes derselben.

Mit der Einführung der Reformation schwand die Anregung zu künstlerischem Schaffen für kirchliche Zwecke; sie erwachte im Verlaufe des 30jährigen Krieges zu einer vorübergehenden Nachblüte. Später nicht mehr befruchtet durch künstlerischen Geist sank dieser Kunstgewerbszweig von der erlangten Höhe herab. Er erlosch zwar nicht ganz, begnügte sich aber mit der Herstellung geschnitzter Truhen und Schränke, die noch heute gern gekaufte Hausgeräte sind.

Die verschiedentlich ausgesprochene Meinung, daß die Skulpturen des Altarschreins in Schortens an Ort und Stelle, oder in der Nachbarschaft, vielleicht von den Klosterleuten in Östringfelde geschnitzt worden seien, dürfte demnach, dahin abgeändert, daß sie von einem einheimischen Meister hergestellt worden sind, sich nicht allzuweit von der tatsächlichen Wahrheit entfernen. Schwerlich aber werden die Östringfelder Nonnen, obwohl sie als geschickte Stickerinnen bekannt waren, sich mit der Herstellung von Holzschnitzereien befaßt haben.

Zu Giorgione.

In den „Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft", 1903, p. 1 f., habe ich über den Meister von Castelfranco gesprochen. Ich fühle mich nun veranlaßt, über die Madonna mit den HH. Rochus und Antonius von Padua in Madrid (Katalog von 1900 Nr. 341) noch nachträglich zu berichten, die von so großen Kennern wie Morelli und Frizzoni für einen unzweifelhaften Giorgione erklärt wird. Vgl. darüber Lermolieff, die Galerien zu München und Dresden 1891, p. 279, und Frizzoni im Archivio storico, 1893, p. 461, und L'Arte 1902, p. 299, wo Abbildungen beigefügt sind. Ich hatte dies Gemälde aus Mangel an Autopsie nicht berührt. Da ich jedoch, wie die Dinge in München leider liegen, schwerlich zu einer Reise nach Spanien gelangen werde, so will ich hier doch meine Meinung äußern. Photographien sind ja täuschend und dürfen nur mit Vorsicht benutzt werden, aber in diesem Falle ist die Sache hinlänglich klar, so daß man doch wohl bloß nach der Abbildung urteilen kann. Meiner Ansicht nach ist das Madrider Bild, das früher sonderbarer Weise dem Pordenone zugeschrieben war, eine Anfangsarbeit Tizians, die womöglich noch früher fällt als die „Zigeunermadonna" in Wien. (Letztere ist ja auch von Venturi zu Unrecht dem Meister von Castelfranco zugeschrieben worden.) Daß Einflüsse von Giorgione vorliegen, kann ja niemand vernünftiger Weise bezweifeln, aber doch ist das Ganze durchtränkt von Tizianischem Geiste; überall offenbart sich schon der spätere große Künstler, dessen Empfindung in jeder Form des Gemäldes so quillt, daß sie die letzten Schalen des 15. Jahrhunderts zu sprengen im Begriffe ist. Giorgione besitzt eine andere Formensprache. Was E. Schäffer in seinem Buche „Das Florentiner Bildnis", (München 1904), p. 188, von dem Cosimo Bronzinos sagt, kann man geändert auch von Tizians spanischer Madonna sagen: „Solche Bewegungsmotive verkünden fanfarengleich das Ende des Quattrocento und das Nahen der Hochrenaissance in der Lagunenstadt."

Ich möchte hier junge Kunsthistoriker auffordern, die wichtige Sache allseitig einem Studium zu unterziehen und mit Hilfe von Abbildungen zu erläutern. Das reiche Werk Tizians bietet Stoff in Hülle und Fülle dazu.

Wilhelm Schmidt.

Zu Herry met de Bles.

Bei Durcharbeitung der im Archiv des Germanischen Museums befindlichen Korrespondenz, die sich in den Jahren 1629 und 1630 zwischen dem kurfürstlichen Kammerrat Wiguleus Widmann und dem Nürnberger Ratsherrn Lucas Friedrich Behaim wegen Überlassung verschiedener Dürer'scher Bilder an den Kurfürsten Maximilian I. entspann, stieß ich auf eine Künstlernotiz, die in anderem Zusammenhange und unter einem lediglich auf den Briefwechsel bezüglichen Obertitel vielleicht schwer auffindbar bleiben würde, deren Kenntnis aber doch vielleicht für den einen oder anderen Forscher von Interesse sein könnte, so daß eine anspruchslose Wiedergabe der betreffenden Notiz wohl gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Bei den mannigfachen Erkundigungen, die der kunstliebende Kurfürst wegen alter, vorzugsweise Dürerscher Bilder in Nürnberg eingeholt hatte, muß ihm wohl von irgend welcher Seite die Nachricht zugegangen sein, daß eine Dürersche Kreuzabnahme[1]) zum Preise von 1000 Gulden nach Frankreich verkauft worden sei. Um sich nun zu vergewissern, ob dies wirklich der Fall ist, läßt er seinen Kammerrat Widmann noch einmal in dieser Angelegenheit nach Nürnberg schreiben. Der Wortlaut des auf diese Anfrage hin erfolgten Bescheids liegt uns nun zwar nicht vor; immerhin wissen wir, was die Hauptsache ist, wenigstens den Inhalt des von Lucas Friedrich Behaim abgesandten Antwortschreibens. In Nr. 4 der Behaimschen Kopierbücher, die gleichzeitig mit den Widmannschen Briefen in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des Germanischen Museums übergegangen waren, finden wir nämlich unter dem 24. Dezember 1629 den Eintrag: »Ditto Widmann ferner beantwortet, die abnehmung so nach Frankreich gen Pariß komen, seye nicht des Dürers, sondern von des Niderländers Cibetto handt, vmb A.(nno) 23 vmb 600 fl. dahin verkauft, seye bei den Lumagis alda, nicht zweiflend da es ihro Dhlt. begehre, sie es leichtlich erlangen khundt.«

Daraufhin hat dann Widmann wieder vom Kurfürsten den Auftrag bekommen, weitere Nachrichten über diesen Cibetta einzuholen; und das

---

[1]) Über dieses Bild gedenke ich demnächst einige Nachweise beizubringen.

tut er denn auch in einem vom 10. Januar 1630 datierten Briefe an Lucas Friedrich Behaim, in dem er diesen um Auskunft bittet »Erstlich ob der Cibetta der dz stukh gemolt mit der Abnembung Cristi so p. 600 fl. taxirt wurde, ein berhuembter Maler. Sekundo Ob Er vor dem Albrecht Dürrer, oder tempore des Dürrers gelebt, oder ob Er pictor modernus, also noch lebe, oder Wan Er gestorben, Was Er für einen Meister gehabt, vnd Wo er gewohnt.«

Auf diese Anfrage bezieht sich die Notiz vom 12. Januar 1630, im gleichen Kopierbuche, wo es heißt: »Herr Wiguleus Widmann Hofcammerrath vn Castner zu München auch Pfleger zu Mospürg wirdt beantwortet, daß ich auf d. Churfrl. Dhlt. gnaedigsten fernern befehl wegen des Cibettae erkundigt, vnd soviel in erfahrung gebracht, das Er wegen des Käuzels so seinen stukhen loco signi beigesetzt wirdt, also genannt wird, sonsten aber sich Henricum Blesium schreibe inmassen nachfolgende Disticha zu erkennen geben.

Henrico Blesio, Bovinati, Pictori
Pictorem vrbs dederat Dionatum Ebuvonia, pictor
Quem proximis dixit poeta versibus
Illum adeo artificem patriae situs ipse, magistro
Aptissimo, vix edocente fecerat.
Hanc laudem invidit vicinae exile Bovinum,
Et rura doctum pingere Henricum dedit
Sed quantum cedit Dionato exile Bovinum,
Joachime, tantum cedit Henricus tibi.[1])

Auß welchen erscheint wo Er geborn, gewohnt und vermuthlich gestorben. Den Meister wisse man alhier nicht, könne aber neben andern vmbstenden besser im Niederlandt erkundigt werden. Die Pictura der abnehmung Christi werde von etlichen hie gelobt, von etlichen aber für ihr Churfrl. Dhlt. zu gering geachtet. Die wahre beschaffenheit könne von Pariß erlangt werden. Alle so mit hern Haimbl correspondirt, wissen nicht daß sie eines solchen stukhes halben ihm zugeschrieben hatten.«

Über den Verbleib des hier mehrfach erwähnten Bildes läßt sich leider nichts sagen; denn unter den vielen Gemälden, die man heute mit Recht oder Unrecht dem Herry met de Bles zuschreibt, finden sich wohl

[1]) Diese für die damalige Zeit sehr charakteristischen, schlechten Verse in denen eine Parallele gezogen wird zwischen der Kunst eines Patinir und der des Bles, sind von anderer Hand auf einen an dieser Stelle in das Kopierbuch eingefügten Zettel geschrieben, der auf der Rückseite die Adresse aufweist: »Herrn Johan Hainrich Thenn zuhanden«.

viele Anbetungen der Könige, auch einige Kreuzigungen, aber nicht eine einzige Kreuzabnahme. Für den Fall, daß das Bild nicht verloren gegangen ist, bleibt daher nur noch die Annahme übrig, daß es vielleicht unter irgend einer anderen Bezeichnung in einer öffentlichen oder privaten Sammlung aufbewahrt wird; denn die dritte Möglichkeit, daß eventuell die Angaben unserer Korrespondenz falsch sein könnten, dürfte doch wohl von der Hand zu weisen sein. *Alfred Hagelstange.*

Literaturbericht.

Malerei.

Valentin Scherer. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg, Heitz 1902 (38. Heft der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte").

Ein bestimmtes Gebiet aus Dürers Kunst wird herausgenommen und eingehend betrachtet. Zu bemängeln wären an dem Buch nur Äußerlichkeiten; der Autor fällt manchmal in den Ton der Festrede, manchmal auch des Schulmeisters. Namentlich aber ist er etwas zu breit, zu ausführlich, und Ausführlichkeit in rein formalen Dingen wird leicht ermüdend. Nicht als ob nicht alles Hand und Fuß hätte, was gesagt wird: ich meine nur, es hätte manches bloß angedeutet, manche seitenlange Auseinandersetzung gespart und der selbständigen Betrachtung des Lesers überlassen werden können — so wird das Buch mit seinen 135 Seiten nicht so viel gelesen werden, wie es die Sache verdient. Im übrigen aber, und das bleibt maßgebend, ist es sehr sorgfältig und besonnen gearbeitet, hütet sich vor Abschweifungen und koketten Behauptungen, begnügt sich mit dem Feststellen von Tatsachen, auch wenn sie nicht blenden. Die Werke mit Ornamenten werden herausgesucht und das Ornamentale genau beschrieben und analysiert, wobei der Verfasser einen guten Blick für das Wesentliche und Treibende zeigt. Die entscheidenden Beobachtungen werden auf jeder Stufe formuliert und im Sperrdruck dem Leser eingeprägt.

Es wird so eine bestimmte Kurve festgestellt, deren Kenntnis unter Umständen für die Bestätigung oder Verfeinerung der Chronologie von Wert sein kann. An einer Stelle glaubt der Verfasser einen wichtigen Baustein zur Biographie Dürers liefern zu können, in Sachen der berühmten, alljährlich aufs Neue bewiesenen ersten italienischen Reise. Ein Ornament der Großen Passion glaubt er ableiten zu müssen aus den Dekorationen der Eremitanikapelle zu Padua; ich finde indessen die Übereinstimmung nicht so stark, daß man — bei der leichten Über-

tragbarkeit ornamentaler Details — aus dieser Ähnlichkeit ein durchschlagendes Argument entnehmen müßte.

Die Hauptsache ist, daß der Leser, der sich die Zeit nimmt das Buch zu lesen und die Dürerschen Werke daneben zu legen (11 Tafeln sind übrigens beigegeben), die ganze Entwicklung der Dürerschen Ornamentik begleitet, von den Jugendwerken bis zu den Prachtstücken der späten Zeit, und daß er dabei gezwungen wird, ganz genau zu sehen, während ja leider vielfach das moderne Auge, durch die Überladenheit der Fabrikmöbel und Stuckfassaden ermüdet, gerade das Ornament nur ganz im allgemeinen Eindruck zu sehn pflegt.

Die Entwicklung nun der Dürerschen Ornamentik geht parallel mit der Entwicklung seines Form- und Liniengefühls. Diesem Zusammenhang ist der Verfasser — absichtlich oder unabsichtlich? — nicht nachgegangen. In jeder Kunstepoche, bei jedem großen Meister ist ja das Ornament der reinste, gleichsam destillierte Ausdruck des Empfindens für Form und Linie (vorausgesetzt, daß ein selbständiges Empfinden dafür da ist). Bei Künstlern oder Kunstepochen, deren Interesse hauptsächlich der Farbe, dem Ton, dem Licht gilt, spielt das Ornament keine große Rolle; wo es aber auf Form und Linie ankommt, offenbart es uns das Wesen des künstlerischen Instinkts. Nun ist gerade Dürer ein Linienkünstler schlechthin, man kann sagen, die Linie beherrscht bei ihm das Empfinden mehr als bei allen anderen Meistern; daher er auch, alles in allem, der größte Zeichner ist. Farbe, Licht, Ökonomie der Bildfläche, selbst Tiefengliederung stehen gegen dies Linienempfinden zurück. Es ist klar, daß deshalb das Studium seiner Ornamentik von hoher Wichtigkeit für uns ist. Freilich mit einer Abschwächung: er ist nicht unabhängig im Formenschatz, und er verwendet fremde Formen auch nicht immer mit souveräner Unbefangenheit, sondern oft mit der bescheidenen Absicht, dem Fremden nahezukommen. Aber die Originalität, das eigene Empfinden, bricht doch immer wieder durch. Die ganze Entwicklung, von den frühen knorrigen undisziplinierten Gebilden durch die feinen klaren Formen der mittleren, stark italienisch beeinflußten Zeit hindurch, bis zu den breiten reichen Gestaltungen der späteren Jahre — diese ganze Entwicklung zeigt uns denselben Gang, wie die Geschichte seiner Zeichen- und Stichtechnik, seiner Linien- und Formgebung im allgemeinen. Wenn man ein Ornament vergleicht mit einem Baum oder einem Gewand oder bloß einer Strichgruppe aus gleicher Zeit, so findet man alles getragen von derselben künstlerischen Empfindung. Diese Zusammenhänge aufgespürt und kurz aber deutlich dargelegt, vielleicht am Schluß des Buches, das hätte es interessanter noch und wertvoller gemacht — wenn anders wir uns nicht mit antiquarischen Feststellungen

begnügen wollen, sondern nach Verständnis für die künstlerische Empfindung der alten Meister streben. *Ludwig Justi.*

Karl Rapke. Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Straßburg, Heitz 1902 (39. Heft der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte“).

Was hier im allgemeinen gesagt wird, ist richtig, aber keineswegs überraschend: daß nämlich Dürer in seinen früheren Jahren die Perspektive noch nicht beherrscht, falsch zeichnet, daß er dann um 1503 perspektivische Studien beginnt, und eine Anzahl Gesetze, die wichtigsten, kennen lernt, die er von da an befolgt; bei Skizzen natürlich nicht in genauer Konstruktion, sondern nur nach dem Augenmaß.

Jeder der sich die Sachen einmal daraufhin angesehen hat, kennt diesen Tatbestand; man braucht gar nicht Doktor der Philosophie zu sein, jedes Schulkind sieht das, was Rapke mit eingezeichneten Linien nachweist. Sobald der Zeichner die perspektivischen Grundgesetze kennen lernt, richten sich alle architektonischen Stücke in die Hauptaxen des Bildes ein, während sie vorher zufällig wie in der Natur dastehen, ohne klare Beziehung zur Bildfläche. Übrigens hätte sich alles was richtig ist, bequem auf drei Seiten sagen lassen, anstatt in einem Buche.

Rapke beschränkt sich aber nicht auf die Feststellung des einfachen Tatbestandes und auf ein Beiwerk von unnötigen Abschweifungen, sondern er greift in die Datierungen Dürerscher Werke kühn hinein; und zwar in unbestreitbare, auch von ihm selbst nicht bestrittene Datierungen. Auf die genauere Entwicklung von Dürers perspektivischen Kenntnissen geht er nicht ein, aber er hat, offenbar a priori, eine Idee, was Dürer zu jeder Zeit ungefähr gekonnt habe, und danach datiert er um, anstatt aus den datierten Sachen seine Vorstellung von jener Entwicklung zu bilden. Die beiden Schloßansichten der Albertina werden einfach bezweifelt, weil sie zu Rapkes Ideen nicht passen. Datierte Blätter aus dem Marienleben, aus der Großen Passion werden kurzerhand um zehn Jahre anders datiert als darauf steht. Bei Dürers Gemälden sind ja die Daten manchmal durch Restaurierung verändert und dürfen aus zwingenden Stilgründen bezweifelt werden, bei Zeichnungen sind sie zuweilen von fremder Hand oder von ihm selbst später irrtümlich aufgesetzt. Bei Holzschnitten fallen aber solche Möglichkeiten fort. Rapke meint, der Stock sei so lange liegen geblieben, sei „vielleicht noch einmal überarbeitet“ und dann datiert worden. Wie überarbeitet man einen Dürerschen Holzstock? So heißt es z. B. beim Abendmahl: Johannes

liegt noch an Jesu Brust, und das Gewölbe ist ungeschickt verkürzt, also 1500 statt 1510. Aber ein Gewölbe in Untersicht richtig zu zeichnen ist doch viel schwieriger als ein paar rechtwinklig aneinander stoßende Wände. Andre Gewölbe derselben Zeit sind ebenso schlecht verkürzt, z. B. in der Basler Zeichnung von 1509. Rapke hält es auch für einen Fehler, daß auf den Seiten der Bogen höher geht als in der Mitte, er scheint nie ein entwickeltes gotisches Gewölbe gesehen zu haben. Man dürfte doch nicht eine so einschneidende Umdatierung wagen ohne Kenntnis von Dürers allgemeiner Stilentwicklung. Das ganze Blatt ist durchaus im Charakter von 1510: das zeigt die Formgebung, die Gewandung in schwerem Stoff mit breiten Flächen, die Lichtführung. Das alles könnte schließlich noch bei der späteren Ausführung eines Entwurfs von 1500 hineingekommen sein, obgleich dann Dürer doch wohl auch das Gewölbe geändert hätte, wenn Rapkes Idee von seiner damaligen Perspektivkenntnis richtig wäre! Aber die Komposition selbst wäre in früherer Zeit unmöglich: namentlich die feine Anwendung der vorn breitflächig schließenden Figuren, von denen aus das Auge in die Tiefe geht; das Zusammennehmen der Jünger rechts und links von Christus, so daß die Hauptfigur Luft um sich hat; das Verhältnis der Figuren zum Rahmen, die Raumtiefe der Gesamtanordnung, die freie Stellung der Figuren zu einander und ihre geschickte Verbindung; Reichtum, Sicherheit und Kontrastierung der Bewegung, die Verkürzungen; auch die Typen. Ähnlich ist es mit der Höllenfahrt, die unglaublicherweise wegen der phantastischen Teufel zurückdatiert wird.

Nun geht es auch an die Kleine Passion. Der dramatische Ton, der Einfluß der Passionsspiele sei wie in der Großen Passion, daher könne unmöglich die eine Folge 1500, die andere erst 1509—11 entstanden sein! Dazu werden die Blätter einzeln durchgesprochen und getadelt, wobei gerade die reifsten für unfrei erklärt werden. Auf einigen werden perspektivische Fehler entdekt, die jedoch z. T. nur kleine Nachlässigkeiten sind (im Holzschnitt wohl begreiflich), z. T. daher rühren, daß Rapke seine Linien nicht genau zieht. Der geneigte Leser kennt die Kleine Passion genau genug, wir brauchen ihn nicht damit zu langweilen, die übliche, meist von Dürer selbst gegebene Datierung von allen Seiten her neu zu beweisen.

Eine wichtige Frage, zu deren Beantwortung Rapke nichts beibringt, ist die nach der Anregung und nach den Quellen für Dürers perspektivische Studien.

Die Anregung geht vermutlich, ebenso wie die Anregung zu den Proportionsstudien, auf Jacopo de' Barbari zurück, doch läßt sich ein Beweis dafür nicht bringen.

Zu der Kenntnis der Quellen ist ein tatsächlicher und sehr interessanter Beitrag bereits geleistet, aber Rapke wohl unbekannt geblieben. Wie Lichtwark („Ornamentstich der Renaissance") gesehen hat, ist der Hintergrund auf der Darstellung im Tempel, dem Holzschnitt des Marienlebens, nach einer perspektivischen Musterzeichnung des Jean Pélerin (Viator) gezeichnet, mit einem Mißverständnis, das uns die seltsame Architektur des Blattes erklärt. Pélerins perspektivisches Musterbuch erschien 1505 und diese Ausgabe war in Nürnberg bekannt, da nach ihr die Übersetzung Glockendons von 1509 gemacht ist (vgl. Mitt. des freien deutschen Hochstifts 1892 S. 204—211). Glockendon gibt Pélerins Text im Auszug wieder, selbst mit einzelnen Phrasen, und fast alle Beispiele — doch jener Innenraum fehlt merkwürdigerweise; sollte da ein pikanter Zusammenhang vorliegen?

Die Kenntnis dieser Entlehnung ist für uns von großem Interesse, sie steht auf einer Linie mit den Entlehnungen nackter Figuren aus italienischen Stichen, die Dürer ganz einfach in seine eigenen Blätter hinein kopierte, in den früheren Jahren, als er noch mit der Bewältigung des Aktes rang; jetzt also, beim Beginn der Perspektivstudien, eine analoge Erscheinung.

Außer dieser historischen Frage, an die Rapke nicht herangeht, gibt es noch eine wichtigere, künstlerische, an die er ebenfalls nicht rührt: wie wirken die perspektivischen Studien auf Dürers Komposition im allgemeinen, wie wirkt die Gewöhnung an eine gesetzmäßige Gestaltung des architektonischen Raumes auf die Erfindung und Gestaltung der Figuren und auf deren Einordnung in den Raum? Eine sorgfältige Auseinandersetzung und Beantwortung dieser Fragen hätte dem Buch Existenzberechtigung verliehen. *Ludwig Justi.*

Dr. Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Mit 33 Abbildungen. Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge, XXVIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1902, 140 S.

Nachdem Fräulein Dr. Michaelson in mehreren Aufsätzen nützliche Ergebnisse der mit Eifer betriebenen Cranachstudien veröffentlicht hat, stellt sie in der vorliegenden größeren Schrift, ihrer Doktordissertation, viele Beobachtungen über Gemälde Cranachs zusammen und ordnet das Material mit der Absicht, die Stilentwicklung — die Verfasserin sagt: stilistische Entwicklung — zu schildern.

Die inhaltreiche Einleitung ist in der Hauptsache polemisch, gegen Flechsig gerichtet. Die bekannte Hypothese — der 1537 gestorbene

Sohn des älteren Lucas Cranach Hans habe einen beträchtlichen Teil der dem Vater zugeschriebenen und fast alle ehemals als Arbeiten des Pseudo-Grünewald betrachteten Werke zwischen 1516 und 1537 geschaffen und sei in dieser Periode der leitende Meister in der Cranachschen Werkstätte gewesen — diese Hypothese wird bekämpft. Mit Notizen, die nicht ungeschickt aus den Urkunden herausgesucht sind, wird wahrscheinlich gemacht, daß der alte Meister die Herrschaft in den Händen behalten, daß Hans nur als Schüler, als Geselle wie andere auch, an der Arbeit teilgenommen habe. Eine zweite Persönlichkeit, die neben Lucas dem Älteren neue künstlerische Probleme und Lösungen hinzugebracht habe, vermag die Verfasserin nirgends zu erkennen. Diese Auffassung erscheint mir richtig. Ausgeschlossen ist aber nicht, daß die künftige Forschung auf den Wegen, die Flechsig eingeschlagen hat, dazu kommen wird, die Arbeit des Hans Cranach zu erkennen. Vielleicht hat Flechsig sogar das Richtige getroffen, als er einige in Aschaffenburg bewahrte, für Albrecht von Mainz geschaffene Altarwerke dem Sohne Cranachs zuschrieb, nur daß er mancherlei Andersartiges hinzufügte, Arbeiten des Vaters und Arbeiten anderer Schüler, und daß er die meisten dieser Malereien überschätzte.

Mehrere Einwendungen, die die Verfasserin gegen Flechsigs Aufstellungen macht, scheinen mir treffend zu sein, so auch das Bedenken in Hinsicht auf das Geburtsdatum Hans Cranachs. Mit dem Jahre 1500 etwa ist dieses Datum wohl wesentlich zu früh angenommen. Eine Mitwirkung des Sohnes vor 1525 ungefähr dürfen wir wohl nicht erwarten.

Auf die Einleitung, die den alten Cranach für die ganze Zeit seiner Wirksamkeit als den führenden Meister, den Leiter seiner Werkstätte wieder einsetzt, folgt in mehreren Abschnitten die Darstellung der Cranachschen Stilentwicklung. Die etwas pedantische Gliederung, — in vier Perioden, 1504—1511, 1512—1518, 1519—1532, 1532—1553 — macht es auch dem geduldigen Leser schwer, das Ganze, die Richtung der Stilbewegung im Auge zu behalten. Innerhalb jeder Abteilung werden die inschriftlich datierten Werke aufgezählt, Undatiertes stilkritisch angereiht; die Eigenschaften jeder Periode werden, etwas äußerlich, wenn auch zumeist zutreffend geschildert (1. Faltengebung, 2. Landschaft usw.). Die Richtung eines Weges kennt man noch nicht, nachdem ein sorgfältiger Beobachter die Teile des Weges nacheinander beschrieben hat. Man muß auf einen höheren Punkt steigen und die Weglinie als ein Ganzes betrachten. Auf den höheren Punkt führt die Verfasserin leider nicht. Und was sind das für Perioden? — Ja, wenn diese Abschnitte jeweilig durch einen neuen Impuls, eine überraschende, vorher schlummernde Äußerung der Individualität bestimmt würden! Ist dies aber irgendwo nicht der

Fall, so ist es in Cranachs Entwicklung nicht der Fall, die überhaupt keine Entwicklung, sondern eher das Gegenteil davon ist.

Die hier empfehlenswerte Methode war: zuerst eine Schilderung der Cranachschen Kunst nach den Schöpfungen, die vor 1510 etwa entstanden sind, sodann eine Schilderung des Werkstattbetriebes. Die »Entwicklung« hier ist nichts anderes als das langsame Absterben einer von ihren natürlichen Nährquellen — der Naturbeobachtung und der Empfindung — sich entfernenden, ursprünglich gesunden Kunstübung. Cranach leitete nicht sowohl eine Werkstatt, in der der Persönlichkeit Betätigungsfreiheit gewährt blieb, wie vielmehr einen Fabrikbetrieb, der das Kunstschaffen im eigentlichen Sinn ausschloß.

Gewiß ist es nützlich, die Cranachschen Bilder auf ihre Qualität hin scharf zu prüfen, nur muß man nicht an die Möglichkeit glauben, durch Abtrennung des Schulgutes das Werk eines frei schaffenden Meisters wiederzugewinnen. Des Meisters Arbeit ging in dem Betriebe auf und unter. Ich fürchte, die Verfasserin des vorliegenden Buches teilt diese Auffassung nicht und hat eine andere als die angedeutete Methode schon deshalb wählen müssen, weil ihr Urteil über die Kunst Cranachs von dem meinigen abweicht. Ich finde in ihren Wertbestimmungen das Bild von 1504 »die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« eben so sehr unterschätzt, selbst mißachtet, wie alles, was nach 1518 entstanden ist, überschätzt. Die, wie ich glaube, irrtümliche Auffassung tritt vielleicht am schärfsten hervor in der Bemerkung, daß zwischen 1518 und 1532(!) die Kunst Cranachs sich »von der Herbheit zu köstlicher Blüte« entfalte.

Wenn die Verfasserin die nicht inschriftlich beglaubigten Werke von 1503, die Klage unter dem Kreuze in Schleißheim und das Bildnispaar in Nürnberg und Rudolstadt als Arbeiten Cranachs nicht anerkennt, so hängt dieser Irrtum mit dem Grundirrtum eng zusammen.

Im einzelnen bieten die Notizen über die Bilder Cranachs viel Belehrung. Manches bisher wenig beachtete Werk wird an richtige Stelle eingereiht, höchst nützliche Vorarbeit zu einer Biographie geleistet.

Friedländer.

J. A. F. Orbaan. Stradanus te Florence. Amsterdamer Dissertation. Rotterdam 1903. 95 S.

Man kann in der kunstgeschichtlichen Forschung, ob sie der Kunst Italiens oder der Niederlande gewidmet ist, die gleiche Erscheinung beobachten: daß dem größten Eifer, mit dem alle Äußerungen der aufsteigenden Kunst behandelt werden, völlige Teilnahmlosigkeit an der verfallenden gegenübersteht. Und doch bietet die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts das künstlerisch gewiß unerfreuliche, kunst-

geschichtlich darum doch höchst beachtenswerte Schauspiel, daß die künstlerischen Vorstellungen eines weit entlegenen Landes die Kunstübung einer durch Lebensgewohnheiten und Traditionen durchaus verschiedenen Nation vorübergehend beherrschen und die gesunden Keime einer nationalen Kunst fast völlig zu ersticken drohen.

Unter den vielen wenig ansprechenden Erscheinungen, die solche Mischung fremdartiger Elemente zeitigt, ist Johann Stradanus aus Brügge gewiß der unerfreulichsten eine, doch als Typus wichtig und wohl wert, daß einmal die Gegenwart sich wieder mit ihm beschäftige. Einst gefeiert (wofür die zahlreichen Stiche nach seinen Arbeiten ein Zeugnis abgeben), dann vergessen, bis vor nicht langer Zeit der Präfekt der Laurenziana die Serie seiner Zeichnungen zu Dantes Gedicht publizierte.

Wer einmal den Arbeiten des Flandrers in Florenz nachgegangen ist und z. B. die Altarbilder in Sta. Croce, St. Spirito, Maria Novella oder der Annunziatenkirche der Beachtung wert fand, wird sich davon überzeugt haben, daß Stradanus, wie kaum ein anderer unter den Landsleuten, dem italienischen Einfluß unterlegen ist. Die formale Gestaltung, die Farbengebung unterscheidet sich bei ihm kaum von der Art irgend eines anderen Malers aus Vasaris Kreise und überhaupt aus der Schar der Künstler, die der erste Großherzog von Toscana um sich vereinigte.

Der Verfasser, in der richtigen Erkenntnis, daß hier das Allgemeine wichtiger ist, als das Einzelne, hat in den sechs Abschnitten seines Buches ein sehr lebendiges und anschauliches Bild von dieser Kunsttätigkeit, die fast allein dem Ruhm Cosimos I. diente, entworfen, indem er sich der gedruckten und ungedruckten Quellen — Vasaris, Borghinis, Lapinis einerseits, der Rechnungs- und Verwaltungsbücher des medicaeischen Hofes andrerseits — sorgfältig bedient. An allen großen Unternehmungen jener Tage hat Stradanus seinen Anteil. Er arbeitet mit Vasari am Schmuck der Zimmer des einstigen Signoriepalastes, er liefert Kartons für die Gobelinfabrik (u. a. die Serie der Jagdstücke für Poggio a Cajano, die selbst Montaignes Aufmerksamkeit erregen); bei dem Katafalk zu Ehren Michelangelos, an dem Triumphbogen anläßlich der Vermählung des Francesco Medici und bei dem Einzug der Christine von Lothringen ist er beteiligt. Die Akademie, die der Herzog ins Leben ruft, ist der getreue Ausdruck dieser phrasenreichen Kunst, die für ihre von Literatur diktierten Erfindungen von den großen Meistern, die nunmehr alle ins Grab gestiegen sind, die Formen zusammenborgt. Auch Stradanus gehört zu ihrer Schar.

In der Schilderung Orbaans gewinnen diese Dinge, die nur mangels Interesses an den etwa noch erhaltenen Kunstwerken dieser Zeit in weite Ferne gerückt sind, neues Leben. Es werden uns die Ursachen klar, weswegen die Begeisterung der Zeitgenossen so gar keinen Widerhall bei

uns zu wecken vermag. Wir sehen inmitten dieser wenigstens nach ihrem Umfang großartigen Tätigkeit nebst andern Flandrern Stradanus, dem der Autor die richtige Stellung als Mitarbeiter am Werk — denn die Leitung ließ Vasari nicht aus Händen — angewiesen hat.

Stradanus hat sein Heimatland nur besuchsweise wiedergesehen. Er war zu sehr Italiener geworden, um dauernd im Norden zu leben. In Florenz ist er 1605 gestorben: die Barbarakapelle der Annunziatenkirche zeigt bis zur Gegenwart den mit der Büste geschmückten Grabstein, gewidmet »Joanni Stradano Belgae Pictori clarissimo«.

G. Gr.

Graphische Kunst.

Hermann Egger. Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek zu Wien. I. Teil mit 5 Tafeln und 20 Textillustrationen. Wien 1903, K. K. Staatsdruckerei. 78 S. gr. 4°.

Der bisher bekannte Bestand an architektonischen Handzeichnungen von Künstlern der Renaissance und der folgenden Jahrhunderte hat sich in jüngster Zeit durch Kenntnisnahme der Sammlung, die die Wiener Hofbibliothek von Arbeiten dieser Art besitzt, nicht unwesentlich vermehrt. Da um dieselben fast nur die Beamten der Anstalt gewußt haben, so kann man wohl von einem Fund sprechen. Ihn den Kreisen der Interessenten näher bekannt zu machen, ist die Absicht der vorstehenden Publikation. Der Name ihres Verfassers ist den Fachgenossen nicht neu; hat sich doch H. Egger bei ihnen durch eine, im Jahrbuch der kaiserlichen Kunstsammlungen veröffentlichte Studie auf das vorteilhafteste eingeführt, die den Nachweis erbringt, daß das sog. Skizzenbuch Bald. Peruzzis in der Kommunalbibliothek zu Siena nicht aus Originalzeichnungen des Meisters, sondern aus bloßen Kopien nach solchen besteht, die ein bisher unbekannter junger Architekt in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Rom zusammentrug. Im Nachhange zu seiner Studie lieferte Egger auch zuerst ein ausführliches »Kritisches Inventar« des genannten Skizzenbuchs.

Seine vorliegende Arbeit nun gibt sich bloß als der erste Teil des Verzeichnisses der Handzeichnungen der Hofbibliothek; in einem zweiten, dessen Erscheinen der Verfasser in baldige Aussicht stellt, will er die auf Monumente der Renaissance, namentlich St. Peter und den Vatikan bezüglichen Blätter und den ebendort bewahrten Nachlaß Franc. Borrominis kritisch bekannt machen. In unserem ersten Teil aber verzeichnet er bloß die 331 Blätter, die Aufnahmen antiker Baudenkmäler enthalten;

zum größten Teile stammen sie aus dem 1769 für die Hofbibliothek angekauften »Atlas« des bekannten Kenners und Sammlers Philipp von Stosch (1691—1757) und von ihm rührt wahrscheinlich auch schon ihre jetzige Anordnung nach topographischen Gesichtspunkten her. Ebenso ist eine Anzahl Blätter direkt in seinem Auftrage von Künstlern, wie Pier Leone Ghezzi, Edme Bouchardon, J. J. Preisler und M. Tuscher angefertigt, die nachweislich für ihn gearbeitet haben. Über die Herkunft der übrigen, wahrscheinlich aus einzelnen Nachlässen zusammengekauften Zeichnungen hat sich bis jetzt nichts ermitteln lassen. Fest steht nur, daß die frühsten davon noch aus den beiden letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts herrühren: es sind 43 Blatt zumeist Grundrisse der bekanntesten römischen Bauten, von ihrem unbekannten Zeichner nicht selbst aufgenommen, sondern gewiß zu großem Teil nach älteren Aufnahmen kopiert und nachträglich an Ort und Stelle überprüft bez. rektifiziert. Ein zweiter Anonymus aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hat nur 3 Blatt geliefert, ein dritter vom Jahre 1513, dessen Darstellungsart an Palladio erinnert, ist mit einem ganzen Tacuino von 19 Blatt vertreten. Interessant ist ein anonymer französischer Architekt der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts, der in 39 Blättern die entsprechenden Zeichnungen des jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin aufbewahrten bekannten Skizzenbuches aus der Sammlung Destailleur kopiert hat. Es folgen noch fünf andere anonyme italienische Architekten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sodann außer den oben namentlich Angeführten noch Borromini, die beiden Rainaldi, der Theaterdekorateur Franc. Ferrari, Gaet. Piccini und der Antwerpener Landschafter Nieuwelandt.

Als Unikum verdient das bez. Blatt mit einer Ansicht des Kolosseums von Giov. Maria Pomedello (um 1534) besondere Anführung, nicht weniger die Kopie eines Anonymus aus dem 17. Jahrhundert nach einem verlorenen Entwurf Michelangelos für das Doppelgrabmal der Medici. Einer der Anonymi hat (vor 1598) eine Ansicht Roms von S. Sabina aus aufgenommen, — ungefähr von dem gleichen Punkt aus, wie der Zeichner des Codex Escorialensis auf seinem Fol. 45^{v}; — ein anderer gibt eine äußerst sorgfältige und getreu gezeichnete Ansicht der nördlichen Schmalseite des Septizoniums, interessant weil die bisher bekannten Aufnahmen nur die Ost- und Südostansicht geben; ein dritter den Grundriß eines Zentralbaues in Palestrina, — desselben den auch Bald. Peruzzi gezeichnet, und dem dann Bramante bei seinem Entwurf für die Krönung des Torrione di Niccolo V. gefolgt ist.

Zu den Illustrationsmustern aus dem Bestande der in Rede stehenden Sammlung, die H. Egger mitteilt, hat er auch drei Proben aus dem bisher fast noch unbekannten Skizzenbuche Francescos de Ollanda in der

Bibliothek des Escurial hinzugefügt, das dieser während seines italienischen Aufenthaltes 1538—1545 angelegt hat, Proben, die uns den Künstler als ungewöhnlich flotten Zeichner enthüllen — die Darstellung des Innern von S. Costanza ist eine perspektivische »tour de force« — und auf den übrigen Inhalt seines Tacuino höchst neugierig machen. Hoffentlich wird uns auch davon noch eine Reproduktion beschert, wie eine solche ja von seinem Nachbar, dem Codex Escorialensis, für nächste Zeit, eben durch Dr. Egger bevorsteht.

C. v. Fabriczy.

Topographie.

L'Amministrazione delle antichità e belle arti in Italia. Luglio 1901 — Giugno 1902. Rom 1902. 312 S.

Der vorliegende Band, herausgegeben vom Unterrichtsministerium, bildet den zweiten Band einer Publikation, in der Carlo Fiorilli, Leiter der Abteilung, welcher die Überwachung des künstlerischen Besitzes Italiens zusteht, Rechenschaft über die sorgende Tätigkeit eines Jahres ablegt.

Der erste Abschnitt berichtet über dasjenige, was zur Erhaltung und Sicherung einzelner Monumente geschehen ist. Abschnitt II handelt von archäologischen Ausgrabungen, der folgende von den Museen und Galerien (Änderung in der Anordnung, Erwerbungen). Der vierte Abschnitt bespricht einzelne Kunstgegenstände, die aufgefunden sind, oder deren Verkauf teils gestattet, teils verweigert wurde. Dann folgen Notizen über moderne Kunst, die Kunstakademien etc., am Schluß der Wortlaut des Gesetzes vom 12. Juni 1902, das für die Zukunft über die Ausfuhr von Kunstwerken entscheiden soll, sowie des Gesetzes über den freien Eintritt in die Museen. Die Anordnung der ersten Abschnitte ist nach Provinzen und Kommunen.

Für den Kunsthistoriker ist diese Publikation wegen der vielfachen Angaben über Werke in der Provinz wichtig, die wenig bekannt, vielleicht in der Literatur noch gar nicht besprochen worden sind. Es wird sich daher empfehlen, den Band darauf hin durchzusehen: man wird für jedes Gebiet interessante Notizen finden. Leider fehlt ein Index der Künstlernamen, die Durchsicht zu erleichtern.

Man ersieht aus der Veröffentlichung mit Genugtuung, welche rege Tätigkeit die Generaldirektion unter Fiorilli entfaltet, und wie sie ihre Aufmerksamkeit den Denkmälern aller Landesteile zu gute kommen läßt. Oft teilt sie sich mit Provinzial- und Kommunalverwaltungen, Kapiteln und Privaten in die Kosten, die zur Sicherung eines Monuments erfordert werden. Hätte man all dem Glauben geschenkt, was seinerzeit nach dem Einsturz

des Campanile von San Marco laut wurde (besonders in englischen und deutschen Zeitungen), man hätte glauben müssen, es geschähe im neuen Italien nichts für den alten Besitz. Diesem voreiligen Urteil treten hier auf hunderten von Seiten knapp gefaßte Tatsachen entgegen.

Bei jeder Kritik, mit der man gerade Italien gegenüber so leicht bei der Hand ist, soll man berücksichtigen, daß einmal die Zahl der Monumente größer ist, wie in irgend einem anderen Lande, daß zu ihrer Erhaltung eine relativ sehr geringe Summe zu Gebote steht und daß man nicht in kurzer Zeit wieder gut machen kann, was Geringschätzung in vergangener Zeit verschuldet hat. Daraus ergibt sich, daß noch sehr viel zu tun bleibt, hier Kirchen in ihrem Bestand zu sichern, dort Skulpturen und Gemälde von Schmutz zu befreien und restaurieren zu lassen. Wie oft handelt es sich dabei selbst um Werke ersten Ranges, denen die Fürsorge des Staates noch nicht zu teil wurde. Und nun erst, wenn man die Aufgaben noch weiter steckt und die systematische Aufdeckung der etwa noch unter der Tünche verborgenen Reste der Freskenzyklen ins Auge faßt: welche Fülle von Arbeit und welche Kosten würden dann erwachsen.

Wer aber nicht den zweiten Schritt vor dem ersten tun will, nicht das Idealbild dessen, was möglicherweise geschehen könnte, mit dem vergleicht, was unter gegebenen praktischen Bedingungen ausführbar ist, der wird mit Anerkennung und Dank besonders an denjenigen nicht sparen, dessen Verdienste um die Wissenschaft eine deutsche Universität vor kurzem erst durch Verleihung des Doktorgrades honoris causa öffentlich anerkannt hat. *G. Gr.*

Ausstellungen.

35. Winterausstellung der königl. Akademie in London,

4. Januar bis 12. März 1904.

Entsprechend früheren Ausstellungen hatte das Komitee versucht, eine bestimmte Gruppe von Kunstwerken aus englischem Privatbesitz in möglichster Vollständigkeit zusammenzubringen. Diesmal waren »italienische Bronzen» auserwählt. Eine Sammlung von Werken des Thomas Lawrence sollte den englischen Localpatriotismus befriedigen. Dazu kam eine Anzahl Gemälde alter Meister, unter denen die italienische Schule besonders günstig vertreten war. Der Aufstellung und der Anordnung im Katalog folgend beginne ich mit diesen letzteren Stücken, um den interessantesten Teil, die Bronzen, am Schluß ausführlicher zu besprechen.

Auf die wenigen Altniederländer kann ich verzichten. Die besten Stücke waren auf der Brügger Ausstellung, so die jetzt bei George Salting befindlichen Bilder aus der Sammlung Somzée: Nr. 4, die schöne Madonna des Meisters von Flémalle, interessant in der scharfen Linienführung und eigentümlich unplastischen Auffassung bei großen Farbflächen in lichter, zarter Tönung, und Nr. 5, der kleine Hieronymus von Gerhard David. Sehr barock und nachgedunkelt ist der Lucas van Leyden (Nr. 9. Lady Pirbright). Der sogenannte Dürer, Porträt seines Vaters, (Nr. 10. Marqueß of Northampton, von Lady Ashburton) erschien mir wie eine englische Imitation etwa aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Vor Jahren sah ich einmal eine Reihe ähnlicher Stücke mit gleichem braun-gelblichen Karnat auf farbigem Grund, flach und marklos.

Interessantes boten die Italiener. Eine Enttäuschung zwar waren die beiden »Fra Filippo Lippi« (Nr. 14 u. 25, beide bei Lord Methuen). Der erstere, ein hübsches kleines Madonnenbild mit zwei Heiligen ist nur eine Schülerarbeit mit starker Anlehnung an des Meisters Krönungsbild in der Akademie zu Florenz (1442), dem die beiden reizenden Engel rechts und links am Throne entnommen sind. Die ungeschickte

Anordnung, die ängstliche Zeichnung und der Mangel an Körperlichkeit besonders bei den überschlanken Figuren der Maria und des Kindes sprechen gegen seine Autorschaft. Das Bild nähert sich der Auffassung des Pesellino, ohne jedoch dessen Finessen in der Lichtführung zu besitzen. Auch das andere Bild mit den $^3/_4$ lebensgroßen Figuren der Verkündigung hat nichts von Feinheit der Tonstimmung, die gerade Filippo Lippi zu einem der ersten Vorkämpfer zarter Farbharmonie und malerischer Raumentwicklung machte. Da ist nichts von seinen ansprechenden hellen in Licht gelösten Farbtönen und der einfachen, aber bestimmten Zeichnung. Die Nationalgalerie bewahrt in der Verkündigung (Nr. 666) eine allzu herrliche Verarbeitung des gleichen Motives von des Meisters Hand, als daß die Schwächen unseres Stückes nicht sofort auffallen müßten. Ganz abgesehen von der bedeutenden Vergröberung in der Zeichnung sind die Farben um einen Ton tiefer gestimmt. So ist aus einem feinen Zinnober im Mantel des Engels hier ein mehr orangefarbenes, aufdringliches Rot geworden. Dort hat sich ein fein silberstrahlender Gesamtton über das Ganze gelegt den kleinen Raum mit Licht füllend, hier ein Herausfallen des Details, z. B. der harten rot und weiß getönten Fliesen. Die kahlen, bleichen Wände sind körperlos; sie erscheinen unmassiv, nicht fest genug, den Raum abzuschließen, und landkartenartig flach ist die dünngemalte, bleiche Fernlandschaft; ohne die Intimität, mit der gerade Filippo Lippi seine Gründe behandelt und stille Waldwinkel den kühlen Fernsichten vorzieht. Endlich jedoch sprechen die derben, realistischen Formen des fetten Stifters links für einen späteren Meister, als der mir Fra Diamante am plausibelsten erscheint.

Von anderer Schönheit war Filippino Lippi's heilige Familie im Kniestück (Nr. 13. Edw. Perry Warren; Abb. bei Berenson, Studies of Italian Art Bd. II), unbedingt das Meisterstück der Ausstellung. Im ersten Moment wirkten die Verallgemeinerung der Formen und jene an's Barock erinnernde Absonderlichkeiten, die Filippino auf den Bildern seiner letzten Jahre zeigt, abstoßend. Bald jedoch begannen die Farben ihren Chorus anzustimmen. Nicht umsonst waren die Gewänder aufgebauscht. Überherrscht wird das Ganze von einem prachtvollen, magisch leuchtenden Blau des durch reiche Faltenlagen belebten Mantels der Maria, dem ein Krapplack im Kleid kräftig entgegensteht. Die Farben im Gewand der Margarete rechts in grün-blau, oder bei dem Joseph links in hellgelb und hellrot waren zur gleichmäßigen Belebung der Bildfläche wichtig. Nicht energisch vertieft durch plastische Gestalten wirkt das ganze flächenhaft. Die Körperformen werden in ihrem bleichen, grüngrauen Karnat ganz zurückgedrängt und die Falten der Gewänder sind beliebig geworfen ohne realistische Absicht auf plastische Wirkung. Die Farben selbst

wirken ganz körperlos in den hellen viel mit weiß verriebenen Tönen. In magischem Licht erscheint ein reiches Farbenbild. Die mit außerordentlicher Bestimmtheit verfolgte Absicht des Künstlers, sich von der Gebundenheit an die feste Form loszulösen zu einem reinen im Licht belebten Kolorismus, giebt dem Filippino eine besondere Bedeutung. Daß er in diesem Streben verlassen dasteht in Florenz und keine Nachfolger findet, ist sein Schicksal.

Gegenüber dieser großen, einheitlichen Wirkung, die schon an nachcinquecentistische, an barocke Effekte erinnert, trägt das Tondo des Pier di Cosimo (Nr. 33, Artur Street) noch einen ganz quattrocentistischen Charakter. Stammt es doch aus jener Epoche, in der die Plastik in einem gewaltigen Ansturm gewissermaßen auch die Malerei für sich erobern wollte. Vorrocchio hatte die Führung übernommen, Leonardo, Lorenzo di Credi, Dom. Ghirlandajo folgen, bis Michelangelo selbst die von Leonardo gegebenen Ansätze zu einer, wenn auch massiven Gruppenkomposition verwirft und nur die plastische Figur noch gelten läßt. Daß Pier di Cosimo selbst ein energischer Streiter gegen diese Richtung werden sollte, ahnen wir nach unserem Bilde nicht. Lorenzo di Credi's Einfluß zeigt sich in den schweren, runden Falten des hellblauen Mantels der Maria. Die bleichen, mit grau gemischten Fleischtöne erinnern an Ghirlandajo, ebenso wie die sehr reiche Landschaft. In den feinen Lichtstimmungen über der rötlich getönten Häusergruppe links vor dem dunstigen See, vor dessen in blauer Ferne sich lösenden Horizontalen ein romantischer Felsblock aufsteigt, ebenso wie in der reichen Blütenwelt entwickelt Piero seinen intimen Charakter und feinen Sinn für landschaftliche Reize. Seine koloristischen Neigungen vererben sich ja auf seinen Schüler Andrea del Sarto, dem glänzendsten Vertreter des Kolorismus in Florenz. Auch von diesem in England seltenen Meister war ein sitzender Johannes da (Nr. 21. Lord Methuen). Aus der letzten Zeit des Meisters stammend zeigt das kleine Bild eine entwickelte rein malerische Auffassung, welche freilich zurückgedrängt wird weniger von dem starken Formgefühl als vielmehr von einem kräftigen koloristischen Empfinden. Es beginnt die Auflösung der Form im Licht, im Raume. In ein dämmriges Braun gesetzt scheint der flüchtig hingeworfene Körper, dem jede scharfe Zeichnung fehlt, nur ein Spiel des weichen Halblichtes um flaumige Formen. Das Karnat ist warm, aber, leider möchte man sagen, setzt da der Kolorist der strahlenden Kraft des Fleisches ein helles Zinnober im Mantel und ein Gelb im Fell, auf dem Johannes sitzt, entgegen, so daß die Wirkung einer lebhaften Farbigkeit jene Lichteffekte übertrumpft. Von den übrigen, als florentinisch bezeichneten Bildern geben wir folgende Liste:

Nr. 17. (Henry Wagner) Madonna; sienesisch.

Nr. 20. (Marqueß of Northampton) Madonna auf Engeln, Botticelli genannt; nur Schulbild, hart und trocken.

Nr. 22. (Earl of Powis) Madonna, nicht Fra Bartolommeo sondern Andrea Brescianino.

Nr. 26. (W. C. Cartwight) S. Lukas; nicht Albertinelli, sondern römische Schule von 1530.

Nr. 34. (Lord Methuen) Angelo Bronzino; Katharina in Halbfigur, flau und ohne die plastische Kraft der guten Werke des Meisters, frühere Zeit.

Nr. 35. (Lord Methuen) nicht Fra Bartolommeo, schwächlich oberitalienisch.

Mehr beachtenswert waren im Saale III eine hübsche, leicht gemalte Ruhe auf der Flucht des Baroccio (Nr. 63. Earl of Powis). In einer Madonna des Ridolfo Ghirlandajo (Nr. 70. Lord Methuen) ist das Schema von Raffaels Madonna im Grünen, die in ein Dreieck gezwängte Gruppe von drei Figuren, ansprechend aber nicht sehr geistreich gegeben. Es zeigt sich da nur wieder die Charakterlosigkeit, die Unfreiheit eines sich allen möglichen Einflüssen hingebenden schwachen Künstlers. Die Malweise ist flau in hellen Farben, bleichem Karnat, matter Formengebung. Ganz raffaelisch ist hier nichts von der Farbenpracht zu finden, die Ghirlandajo auf seinen von Lionardo oder Pier di Cosimo beeinflußten Bildern der Nationalgalerie entwickelt. Im Anschluß an die Florentiner möchte ich einen höchst interessanten Parmegianino erwähnen, eine sitzende Dame darstellend (Nr. 75. Hampton Court). Das Bild ist ein interessanter Beweis für den gewaltsamen Einfluß, den Michelangelo auf die Kunst seiner Zeit ausübte. Es muß aus der letzten Zeit des Parmegianino sein, der hier, wie kaum je in gleich rauher Weise seinen ersten Lehrer, den großen Correggio, verleugnet. Wo ist da auch nur eine Spur von dessen herrlichem Sfumato. Hart, bleich, grau ist das Karnat; das weite Gewand ist aus prächtigem, schwarzem von Goldfäden durchwebtem Stoff; hart dahinter eine graue Wand und durch eine Tür der Blick auf eine grell beleuchtete Gruppe stark bewegter, scharf gezeichneter Frauen. Das andere, Parmegianino genannte Porträt eines jungen Mannes (Nr. 82. Duke of Sutherland) ist eher venezianisch, vielleicht von Giuseppe Salviati.

Von italienischen Bildern anderer Schulen seien erwähnt das schon im vorigen Jahre ausgestellte Porträt des jungen Federigo Gonzaga von Francia (Nr. 12. Arthur W. Leatham), glänzend und elegant gemalt in der strahlenden, bleichen Farbe mit glatt polierter Oberfläche.

Nr. 15. (Andrew Carnegie) Lorenzo Costa, eine hübsche heilige Familie, in Halbfigur; nachgedunkelt; niedlich das ungeschickt gestellte Kind.

Nr. 18. (Lady Pirbright) Sodoma, heilige Familie; hart mit schwarzgrauen Schatten, in Anlehnung an Quercia's Brunnenrelief; identifiziert mit einer Madonna in S. Francesco zu Siena, welche nach Vasari im Stile von Quercia's Reliefs gemalt sein soll.

Nr. 39. (Mrs. J. P. Richter), Madonna, Sodoma genannt, wohl Pacchiarotto.

Nr. 11. (Andrew K. Hichens) Madonna in Halbfigur mit Stifter; Rondinelli, nicht Bellini (die Inschrift falsch).

Nr. 41. u. Nr. 43. (Marqueß of Northampton) Carlo Crivelli, Einzelfiguren der Heiligen Georg und Domenikus. Ersterer interessant in einem hellgelb und hellblau gestimmten Kolorit bei bleichem Karnat.

Nr. 27. (Marqueß of Northampton) Landschaft. Kopie nach Giorgione.

Nr. 17. (Henry Wagner), Madonna, sienesisch, nicht florentinisch.

Nr. 28. (Marqueß of Bath) eine Kampfszene (Truhenbild); eher Alunno di Domenico, nicht Pinturicchio.

Nr. 32. (Marqueß of Northampton) schönes, in braun gehaltenes männliches Porträt; nicht Giorgione sondern schon als Pordenone bekannt.

Die sechs dem Veronese zugeschriebenen Szenen der Judit mit Holofernes (Nr. 29—31, und 36—38, Lord Methuen) sollen doch nur von Bonifazio Veronese (?) sein.

Nr. 40. (Marqueß of Northampton) männliches Porträt ist vielleicht Marescalco.

Nr. 42. (Fr. Cavendish Bentinck) ein großes Heiligenbild, Moretto genannt; aber nur von Schülerhand, etwas venetianisch.

In dem dritten Saale war noch eine hübsche kleine heilige Familie von Tizian (Nr. 72, Marqueß of Bath), abgerieben aber lebendig in der Zeichnung. Auch die öfters wiederkehrende Blondine in karminrotem Gewand, Violante genannt, von Paris Bordone (Nr. 73, Earl of Radnor), ist echt, wenn auch etwas abgerieben. Der Kinderkopf (Nr. 87, Marqueß of Northampton) ist nur eine Kopie nach Tizian's Alfonsina Strozzi in der Berliner Galerie.

Von einer Besprechung des für das lokalpatriotische Interesse wichtigsten Teiles der Ausstellung, der Werke des Thomas Lawrence (Saal II und Saal IV) möchte ich hier absehen. In der langen Reihe wirkten diese schlecht gezeichneten und auch koloristisch nicht gerade fein behandelten Bildnisse ermüdend, ernüchternd. Nichts von dem feinen Helldunkel Gainsboroughs oder der festen Zeichnung und kräftigen Charakterisierung Reynold's. Freilich in einigen der Damenporträts in ganzer Figur hat die gestellte Theaterpose doch etwas imponierendes, großartiges. Neben der kühlen, schweigsamen Würde der in braun und rötlichen Tönen gehaltenen großen Dame, Lady Hood (Nr. 104), zeigte Mrs. Farren (Nr. 106) in ihrem weiß und lichtblau gehaltenen Kostüm

mit dem neckischen Seitenblick der Blondine auf den Beschauer eine heitere, natürliche Frische. Leider konnte ich mich nicht weiter in die Seele des Künstlers vertiefen. Solche mächtigen Stücke fast überlebensgroßer Figuren sind zu arrogant. Die große Pose vermag nicht alles zu ersetzen, ebensowenig wie Schönheit der Dargestellten oder ihre Bedeutsamkeit, von der die Unterschrift spricht, genügen. Dazu vermochte ich auch nicht dekorative Werte zu entdecken.

Andere, großartigere Effekte übten dagegen einige van Dycks aus, so die beiden großen Gegenstücke aus seiner mittleren Zeit: Karl I. und Königin Henriette Marie (Nr. 74 und Nr. 78, Marqueß of Northumberland). Hier entfaltet ein bedeutender Maler seine Pracht. Das Licht flutet in vollen Wellen und in außerordentlicher Weichheit über das seidene Gewand der Königin. Härter in den Farben (in gelb und hellblau, das Karnat etwas rötlich, da die Oberfläche etwas abgerieben) wirkt das imposante Doppelporträt des Lord John und Lord Bernhard Stuart (Nr. 76, Earl of Dornley), aus van Dycks letzter Zeit (ca. 1638). Von den übrigen drei van Dyck gegebenen Bildern kann weder die in weiß und blauseidenes Kostüm gekleidete Gräfin von Northumberland (Nr. 65, Arthur. Sanderson) noch das Porträt des Gaston, Herzog von Orleans (Nr. 85, Earl of Radnor) als eigenhändige Arbeiten gelten. Die Halbfigur einer Magdalena dagegen schien mir, wenn auch verdorben und flau, doch echt. Von Rubens war zwar kein Porträt, aber eine mit P. P. R. bezeichnete große Berglandschaft mit dem Blick auf den Escorial da (Nr. 66, Earl of Radnor). Etwas planmäßig als Fernsicht gefaßt, hat sie keine eigentlich malerischen Reize.

Von Holländern war sehr wenig vorhanden. Genannt sei das schöne Porträt einer Dame in Schwarz (Nr. 77 Marqueß of Northampton), Rembrandt genannt, von van der Helst. Außerordentlich sauber und glatt gemalt, in einem hellen, leuchtenden Karnat — das Fleisch ist etwas flammig — steht die Figur kühl vor grauem Grund. Es fehlt die verbindende Luft, der Raum, was schon gegen Rembrandt spricht. Dazu trägt die Dame vorn am Busen dieselbe grüngelbe Schleife, welche sich auf einem van der Helst genannten Frauenporträt der Berliner Sammlung (Nr. 825 A) befindet. Velasquez' Porträt seines Farbenreibers J. de Pareja (Nr. 79 Earl of Radnor) ist nach Justi das bessere von zwei in England befindlichen Exemplaren dieser interessanten Malstudie, welche der Künstler zur Vorübung für das Papstporträt in Rom gemacht hat.

Doch den Kern der Ausstellung bildet eine Zusammenstellung von kleinen Bronzen der italienischen Renaissance. Es ist noch nicht lange, kaum 30 Jahre her, daß Liebhaber sich dieser »Spezialität« zuwandten. Man sammelte wohl antike Bronzen, Terrakotten etc. Sie schienen inter-

essant, wie alles aus der Erde gewühlte, alles antike im 19. Jahrhundert und man vergaß, daß die alten italienischen Paläste und Häuser noch voll waren von ähnlichen Stücken späterer Zeit. Man imitierte überall antike Stücke und beachtete nicht all die schönen Nachbildungen der Antike aus der Renaissance. So sind die Museen leer von Bronzen, wenn nicht der Zufall dies oder jenes Stück hingebracht hat. Und selbst da, wo man schöne Sammlungen, zumeist aus altem fürstlichen Besitze besitzt, wie im Bargello zu Florenz, standen die besten Sachen noch bis vor kurzem verstaubt und schmutzig in dunklen Schränken. In Berlin benutzte man die gute Gelegenheit und in kurzer Zeit ist eine der besten Kollektionen von Bronzen zusammen gekommen. Hier zuerst macht sich eine wirklich bewußte Direktive nach historischen Gesichtspunkten bemerkbar. Früher hatten Sammler die Bronzen nur als Dekorationsstücke mit aufgenommen. Zur künstlerischen Wertschätzung kam es erst nach ernstlichem Studium der Frührenaissance. Einen wirklichen Einblick in die Entwicklung der Technik, der Stile u. a. kann man eigentlich nur in Florenz und Berlin bekommen. Da die Meister der Bronzen zumeist unbekannt sind, beeinträchtigte der Mangel an Anhaltspunkten, welche dem nicht gerade für diese Spezialität trainierten Beschauer doch fehlten, die Wirkung der Ausstellung. Der Umstand, daß die Stücke nach Sammlern geordnet waren, schadete nichts, da alles sehr schön übersichtlich aufgestellt war. Die Masse war schon zu bewältigen und den Liebhabereien der oder jener Sammler zuzuschauen, gab diesen mehr malerischen als historischen Ordnungen einen neuen Reiz. Die Hauptsammler waren J. Pierpont Morgan mit 42 Stück (Vitrine A, E, L, N, O), George Salting mit 26 Stück (Vitrine C), (andere z. T. höchst interessante Stücke beider Sammler befinden sich noch im S. Kensington Museum, wo ihre Kollektionen vorläufig aufgestellt sind); Alfred Beit hatte 31 Stück (Vitrine F), S. E. Kennedy 41 (Vitrine G, M), J. P. Heseltine 12 (Vitrine H, J), William Newall 18 (Vitrine I), Julius Wernher 13 (Vitrine B), J. H. Fitzhenry 5 Stück (Vitrine D, K) ausgestellt.

Gleich der verschiedene Zweck der Bronzen erschwert die Betrachtungsweise. Neben Stücken, die rein dekorativen Zwecken und dem Gebrauche dienen sollten und die vielleicht von Goldschmieden verfertigt, wie Kleinodien sorgfältig behandelt und ziseliert waren, standen Rohgüsse nach Wachsmodellen, die von großen Künstlern garnicht für den Bronzeguß, sondern rein zu Studienzwecken oder als Vorlagen für größere Arbeiten bestimmt waren. Manchmal ist erst später, von anderer Hand der Bronzeguß gemacht, aber oft genug wird die Bronze vom Meister selbst ausgeführt sein und als Entwurf für den Besteller gedient haben. Derartige Stücke finden sich besonders häufig in Florenz, wo die Großkunst ja am längsten die Höhe bewahrt hat und am

spätesten zum Kunstgewerbe herabgestiegen ist. Eines der interessantesten Vergleichsbeispiele bietet eine kleine Davidfigur von Donatello, — unziselierter Rohguß — in Berlin, wozu sich die nach dem Wachs ausgeführte lebensgroße Marmorstatue in Florenz (Casa Martelli) befindet. Dagegen zu künstlerischem Selbstzweck waren die beiden Glanzstücke der Ausstellung, zwei verschiedene Herkulesstatuetten des Ant. Pollajuolo (E, 6 u. F, 22) angefertigt. Während erstere noch keine Spur von Behandlung der Oberfläche zeigt, ist das zweite, bedeutendere Stück sorgfältig ausgearbeitet. Überall befinden sich Ziseluren an den Fleischteilen sowohl, wie in den stränigen Haaren der großen Perücke und am Untersatz. Eine dunkle, jetzt abgegriffene Lackpatina war über das ganze gezogen. Wir müssen daher vermuten, daß hier wirklich die Bronzestatuette ein eigenes Kunstwerk sein sollte. Dafür spricht auch der Sockel und ebenso der Meister, aus dessen Werkstatt noch andere kleine Bronzen hervorgegangen sind. In dekorativem Sinne sind beide Stücke ebenso wenig genügend, wie sie schön sind für den intimen Beobachter als Schöpfungen eines energischen Realismus. Neben dem echt Pollajuolesken Manirismus in den Proportionen — lange Glieder, eine breite Brust und schwacher Leib — eine prachtvolle, etwas übertriebene Muskeldurchbildung, wie wir sie in gleicher Kraft und Wucht nur bei Michelangelo noch finden. Eine dritte Statuette (A, 15), ebenfalls ein Herkules mit Keule, ausruhend mit höher gestelltem linken Fuß, trägt in den runden weichen Formen und untersetzten Verhältnissen mehr den Charakter Verrocchios. Eine Parisfigur (O, 2), sorgfältig durchgearbeitet und vergoldet scheint dagegen auch auf Pollajuolo zurückzugehen. Die langen Glieder, die spitzen Kniee und der herbe Ausdruck sprechen dafür. In Berlin befindet sich eine verwandte Figur, etwas voller, untersetzter, in Blei, die vielleicht als Originalstudie zu gelten hat.

Auf den Begründer italienischer Bronzeskulptur, auf Donatello geht ein kleiner Putto mit erhobenen Armen (I, 15), mit fein ziselierten Flügeln und dichten Haarlocken zurück. In das Cinquecento dagegen gehört ein sitzender, pissender Knabe (H, 1). Der Name Bertoldos war bei einer ziemlich plumpen Athletenfigur mit dicken Schenkeln und untersetztem Körperbau (E, 8) genannt; wohl nicht mit Recht, da des Künstlers Eigentümlichkeiten: straffe Muskulatur, glatte Oberfläche und scharf gezeichnete Gesichtszüge sich nicht zeigen. Auch die Patina ist zu hell für den Donatelloschüler, dessen sehr kupferhaltige Bronzen eher ins rötliche oxydierten, wenn der dicke Lack abgegriffen wird. Eine große, dem Verrocchio zugemutete Figur des David mit dem Haupt des Goliath (L) kann ich mir nicht als Florentiner Quattrocento vorstellen in der glatten Formgebung der schlecht proportionierten Gestalt mit dem kleinen

Kopf und den schlecht durchgearbeiteten Gelenken. Ein Schule Donatellos genannter Kupido (A, 14) gehört in das 16. Jahrh.; ein gleiches Exemplar mit vergoldetem Haar befindet sich in der Sammlung Carrand, Florenz. Die florentinisch oder sogar Pollajuolo genannte Gruppe des Herkules und Antaeus (I, 13 und in gleicher Strenge im Bargello) stammt wohl aus Padua, ebenso der in direkter Anlehnung an die Antike entstandene kleine schlangenbändigende Herkulesknabe, (H, 4, sehr schönes Exemplar; weniger gut B, 5). Bei beiden ist die Patina paduanisch.

In die Übergangsperiode des florentiner Quattrocento zum Cinquecento gehört die fein bewegte Figur eines nackten Mannes (Adam?) mit Spaten (F, 28). Ein unziselierter Vollguß, vielleicht nach einem nicht zum Guß bestimmten Wachsmodell ausgeführt, zeigt die Gestalt in den schlanken Formen und gedrehten Gelenken noch die nervöse Pose des Verrocchio, während aus der starken kontrapostlichen Bewegung ein von Michelangelo bewegter Geist spricht. Später ist eine kleine Nachbildung vom Bacchus des Michelangelo (I, 4). Auf ein lionardeskes Pferd (bessere Exemplare in Modena u. Berlin) war ein Bologna-artiger Reiter (ein ähnlicher im Bargello) gesetzt (E, 18). Die Bezeichnung Riccio war wohl ein Versehen. Nur eine spätere Nachbildung nach Cellinis Ganymed ist A, 5. Die Patina sieht verdächtig aus. Besser dagegen erschien eine schöne Gruppe Merkur mit einem am Boden sitzenden Knaben, der ihm die Flügelschuhe binden soll (N). Es sind die schlanken Formen des Cellini bei einer weicheren Fleischbehandlung. Die dunkle Lackpatina ist mit Ölfarbe später grün übermalt. Die sitzende Venus die sich die Sandale am rechten Fuß löst von Cellini (?) durfte natürlich nicht fehlen (F, 29). Außerordentlich frisch und lebendig ist ein auf einer Schildkröte reitender Triton, vor dem ein kleiner Triton sitzt (I. 14). Interessant durch die Datierung (1545) ist ein besonders schönes Exemplar dieser offenbar aus Florenz stammenden Darstellung. Bei anderen Wiederholungen fehlt der Tritonputto. Die Formen sind straff und elegant, die Zeichnung der bewegten Figur sicher, die Patina hell mit dem dünnen Lack der späteren Renaissance. Aus gleicher Zeit ein sitzender gut bewegter Vulkan, einen Pfeil schmiedend (A, 4). In die Zeit des Manierismus gehört ein herkulisch gebauter Johannesknabe (I, 17).

Florentinisch, um 1520 — ev. venezianisch, unter florentinischem Einfluß — ist eine hübsche sitzende Madonna (C, 4). Weiche Formen, schöne einfache Faltenlage des vollen Gewandes, das bewegte Kind im Schoße gut durchmodelliert und dunkle Patina. Endlich sei noch hingewiesen auf eine Reihe sitzender Figuren (C, 8; F, 9, 27; H, 5) über deren Zusammengehörigkeit mit anderen Stücken bei Salting, in Paris, Berlin etc. W. Bode in seiner Publikation genauer berichten wird. Sie gehören wohl

in die späte florentiner Renaissance aber sicher nicht dem Verrocchio, dem sie manchmal noch gegeben werden.

Nicht gleich glänzend wie die Florentiner waren die Paduaner und Venezianer vertreten. Von Riccio waren außer einigen der oft wiederkehrenden Leuchterhalter und Tintenfässer (C, 25; E, 3, 19) beachtenswert ein knieender Ritter, vermutlich Vittore Capello (C, 7). Sehr fein und elegant gearbeitet zeigt sich der scharfe Schnitt und das zierliche Ornament der späteren Zeit. Vorzüglich ist eine Lampe, Faun mit Ziegenkopf (I, 18) mit schwerer dunkler Patina, weniger gut ein Negerkopf als Lampe (G, 2) und ein Satyrskopf (C, 3). Arion die Guitarre spielend (G, 8) ist nur eine mäßige Wiederholung des schönen Stückes im Louvre. Aus früher Zeit, paduanisch, ein gut durchgearbeiteter verkümmerter Knabe, sitzend und sich zurückneigend (E, 16). Vielleicht paduanisch ist ein sehr schöner männlicher Kopf, »Römischer Redner« (K, 1), dessen kräftige Charakteristik auf Donatello zurückgeht, während die weiche, malerische Fleischbehandlung für spätere Zeit und für Padua oder Venedig stimmt. Von anderen paduanischen Sachen seien genannt: Frauenfigur liegend neben Globus, Zirkel etc. (Architektur?) (C, 5), der Deckel eines Tintenfasses, ca. 1540; ein kräftig gebauter Neptun (H, 5) mit erhobener Linken die den Dreizack hielt (fälschlicherweise als Henker bezeichnet).

Von verschiedenen löwenbändigenden Herkulesgestalten trägt I, 9 noch den Charakter vom Ende des Quattrocento — eine Gruppe, die eigentümlicherweise gerade in London und nur dort öfters wiederkehrt. I, 1 gehört schon zu den hochcinquecentistischen, stark von der römischen Antike beeinflußten Stücken. Die übertriebene Muskelentwicklung, die kurzen Arme, der kleine Schädel dieser schönen Figur erinnern recht an den Herkules Farnese, nach dem auch eine kleine Imitation zu sehen war (A, 3), freilich mit rasiertem Bart. Ähnlich aussehende Herkulesgestalten (F, 6 u. H, 2), erstere besonders schön auf dreiseitigem Sockel, sind wohl venezianisch. Eine kleine Imitation der Laokoongruppe (I, 10) gehört noch in die erste Zeit des Cinquecento. Eine dem Antinous im Vatikan nachgebildete Figur (G, 23) leitet über zu einer Reihe von Imitationen der klassischen Antike, bei denen zumeist schlanke Figuren, elegante Posen gewählt sind. Ein ausruhender, nackter Mann, Meleager genannt (I, 2), ist das beste Exemplar einer oft wiederkehrenden Figur. Zierliche Grashalme sind auf dem kleinen Sockel eingraviert. Wie alle diese eleganten Figuren gehört sie nach Oberitalien (Padua, Modena). Für eine ähnliche, aber schärfer gezeichnete Figur (E, 12; Originalbux Berlin), läßt sich als Autor Francesco da S. Agata nennen, dessen volle Namensbezeichnung eine sehr verwandte Buxfigur in der Wallace Sammlung trägt.

Das feinste jedoch an Grazie und zarter Beweglichkeit entwickelt ein Venezianer in einer kleinen, auf der Weltkugel als Tintenfaßdeckel stehenden nackten Frau mit verbundenen Augen, die Fackel in der erhobenen Hand (E, 2). Schwarze Patina über den trotz aller Schlankheit weichen Formen. Steifer, altertümlicher ist eine hübsche stehende Venusfigur, vergoldet (J, 5); voller eine sitzende nackte Frau mit Schlange (C, 22). Sehr charakteristisch für die eigne malerische Auffassung der Venezianer ist ein Johannes der Täufer (F, 16). Gegenüber den kräftig gezeichneten Herkulesgestalten des Pollajuolo fällt hier die starke Mißachtung der Silhouette und die Vernachlässigung der Form auf. Eine dürre Gestalt ohne Bewegung; breit hängt das Fell herunter, dessen lange Falten ein gewisses Lichtspiel erzeugen. Venezianisch erschien mir auch die reizende Gruppe eines Knaben, der den schlafenden Amor überrascht (F, 24); ein besonders schönes und fein ziseliertes Exemplar dieses (in anderer Gruppierung oder der Knabe allein C, 18; Berlin etc.) öfters wiederkehrenden Stückes. Das Kissen trägt die für Sansovino charakteristischen, geschweitfen Ornamentschleifen. Von Allesandro Vittoria mag eine Mosesfigur (O, 4) sein.

Unter den secentistischen Stücken ist besonders die prachtvolle Reiterfigur des Pietro Tacca (I, 16) beachtenswert. Es ist der Entwurf zu einem Denkmal Philipps IV. in Madrid, zu welchem Velasquez ein Porträt des Königs dem Tacca geschickt haben soll.

Natürlich waren auch einige Antiken dazwischengekommen, so eine sehr feine sitzende Frau, halbbekleidet (J, 6), ein trompeteblasender Kupido (F, 15) und eine kleine stehende Frau (F, 26).

Zum Schluß sei noch das reizvollste Stück der ganzen Ausstellung, die bemalte Terrakottabüste eines Mädchens (aus Windsor Castle) erwähnt, welche neuerdings von W. Bode dem Conrad Meit zugeschrieben wird. Frisch und heiter lacht uns das kräftige, runde Gesicht, mit den fröhlichen blauen Augen an und man mag zuerst garnicht die farblosen, stilisierten Bronzestatuetten italienischer Hand ansehen nach diesem gesunden Realismus deutscher Kunstauffassung.

Fritz Knapp.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Ein neues Bild Tizians, das Diego Sant'Ambrogio jüngst aufgefunden, bespricht er in zwei Artikeln der Lega Lombarda (vom 10. August und 7. September 1903). Es befindet sich auf dem Landsitz der Familie Berra in Montagnola über Lugano, wohin es aus fürstlich Gallitzinschem Besitze gelangte, und stellt eine etwa fünfzehnjährige, vornehme junge Dame in ganzer Figur und reicher Kleidung als Schäferin zwischen einer dänischen Dogge und zwei weidenden Schafen auf dem Hintergrund einer großkonzipierten Waldlandschaft vor. Das Halsband der Dogge trägt das Datum 1553 und der Rand des Bildes die Inschrift:

Ego Titianus Vecelli Imaginem
Hanc De Supremo Imperatoris Mandato
Diebus IX Perficere Debui MDLIII.

Der Entdecker des Gemäldes bringt es in Zusammenhang mit einer Korrespondenz zwischen Kaiser Karl V. und seinem Gesandten in Venedig Francesco Vargas (Vasari VII, 481). Unterm 31. Mai 1553 fragt der Kaiser an, ob Tizian gewisse Bildnisse, die zu vollenden er nach seiner Abreise aus Augsburg sich verpflichtet habe, fertiggestellt oder wie weit er damit gekommen sei — und Vargas antwortet unterm 30. Juni 1553, der Meister sei mit der Ausführung der bestellten Bilder beschäftigt. Sant'Ambrogio stellt ferner die Vermutung auf, unser Bild möchte eine der elf, sämtlich von Tizian porträtierten Töchter Ferdinands I. darstellen u. z. die 1534 geborene Prinzessin Eleonora (die ja 1548 und 1550 zur Zeit der beiden Aufenthalte Tizians in Ausgsburg bezw. Innsbruck im Alter der Dargestellten stand). Daß von ihr, außer dem Familienbilde, worauf sie der Meister im Kreise der Eltern und Geschwister dargestellt hatte, außerdem ein Einzelbildnis gemacht wurde, glaubt der Verfasser damit erklären zu können, daß es sich eben zu jener Zeit um die Verheiratung Eleonorens mit dem Kurfürsten von Sachsen handelte und ihr Porträt für den in Aussicht genommenen Bräutigam

bestimmt gewesen sein mochte. (Die Verbindung kam nicht zustande und Eleonore heiratete erst 1561 den Herzog Wilhelm von Mantua.) Die Ausstellung des in Rede stehenden Bildes auf der Esposizione di Arte Sacra ed Antica zu Bellinzona im Herbst 1903 wird wohl einem oder dem andern kompetenten Kenner Gelegenheit geboten haben, es genau zu prüfen, und so können wir hoffen, bald Näheres und Sichereres darüber zu erfahren. *C. v. F.*

Ein neues Basrelief von Giov. Ant. Omodeo führt uns ein Artikel Diego Sant'Ambrogios in der Lega Lombarda vom 1. Juni 1903 vor. Es war ursprünglich als Ex-voto in die Kathedrale von Pavia gestiftet und wurde dorther bei Gelegenheit ihrer jüngsten Restauration in unsern Tagen in einen Vorsaal im bischöflichen Palast übertragen. Es stellt auf einer Marmortafel von 0,50 cm Breite auf 0,60 cm Höhe die Madonna in ganzer Gestalt mit dem Kinde auf dem Arme dar, das, in der Linken die mystische Taube haltend, mit der Rechten den h. Rochus segnet, der zu seiner Seite stehend in frommer Geberde zu ihm aufblickt. Er hält mit der Rechten ein Inschriftsband mit der Legende darauf: Salvum a deo qui dictum est, während seine Linke das faltenreiche Gewand von dem nackten Bein entfernt. Dies genügt, um die Gestalt als jene des genannten Heiligen sicherzustellen, mag hier auch der traditionelle Pilgerhut und Stab, sowie der treue Begleiter mit dem Stücke Brot im Maul fehlen. Die ganze Szene ist in einen offenen Portikus mit perspektivisch sich vertiefender Rosettenflachdecke verlegt; am rechten Rande der Tafel sehen wir einen Baum, in dessen Wipfel ein Adler sitzt. Im Sockel der Tafel aber, der sie streifenförmig nach unten zu begrenzt, hat der Künstler die beiden nackten Figuren der Voreltern einander gegenüber sitzend, mit gegen den Baum der Erkenntnis (der die Mitte einnimmt) gestemmten Beinen gebildet, ohne indes in dessen Zweigen auch die Schlange darzustellen. Eine jedenfalls ungewohnte Art der Komposition der bekannten Szene. Unser Basrelief aber wird wohl erst nach dem Jahre 1478 entstanden sein, als nach einer heftigen Pestepidemie in Brescia, deren Aufhören der besonderen Vermittlung des h. Rochus zugute gehalten wurde, sein Kultus in der ganzen Lombardei eine ungewohnte Ausdehnung gewonnen hatte. *C. v. F.*

Ein Brief Antonio Averulinos, genannt Filarete. Das folgende Schreiben, das im Carteggio Mediceo des florentiner Archivs (Filza XIV Nr. 478) bewahrt wird ist der Aufmerksamkeit der Forscher bisher entgangen — wenigstens haben wir es nirgends erwähnt, geschweige denn veröffentlicht gefunden:

Ricordo auoi pigello didire apiero chemi mandasse lamisura deloro palazzo eancora cosi uno poco congittato lafacciata difuori ecosi ancora disalorenzo aver (sic, statt: avessi) caro auere lemisure se possibile fusse seno almeno lafacciata dinanzi inche modo ara aessere per poterlla innarare (?) e cosi dealcuni altri nostri edifitij et racomandetemi asua magnificenza Antonius architectus

Ritrarre la testa del S[ignor]. che ha p[iero].

Der Brief ist an Pigello Portinari, den bekannten „Prokuristen" des mediceischen Bankhauses zu Mailand gerichtet. Er scheint vorübergehend in Florenz gewesen zu sein, und Averulino richtet nun, — wohl von Mailand aus — die Bitte an ihn, er möge ihm bei Piero de Medici die Maße bezw. Zeichnungsskizzen vom Palast der Via Larga, von S. Lorenzo und von einigen anderen Florentiner Bauten auswirken. Offenbar wollte er sie für seinen Architekturtraktat verwenden. Diese Voraussetzung erlaubt auch das fehlende Datum des Briefes annähernd zu bestimmen. Es fällt jedenfalls vor 1464 (Abschluß des Architekturtraktats) und nach 1457 (mit welchem Jahr der zweite Aufenthalt Filaretes in Mailand begann). Schwieriger ist es für die Nachschrift eine plausible Deutung zu finden. Vielleicht möchte unter der „testa del Signore" das Marmorrelief Francesco Sforzas (Museo Nazionale in Florenz Nr. 143) zu verstehen sein, das ja aus altem Mediceerbesitz stammt. Aber wozu bedurfte Averulino einer Zeichnung desselben, und wie erklärt sich die sonderbare stilistische Fassung der Nachschrift, die nicht wie ein Ersuchen an Pigello, sondern vielmehr wie ein Vermerk für sich selbst klingt?

C. v. F.

Ein Bild von Luciano da Laurana. Schon Prof. v. Reber (Sitzungsberichte der Münchener Akademie, 1889 Bd. II S. 47ff.) hatte das unter Piero della Francescas Namen gehende perspektivische Architekturbild der Galerie zu Urbino dem berühmten Erbauer des dortigen Herzogspalastes zugeschrieben, ohne indes nähere Gründe für diese Attribution beizubringen. Solche gibt nun der Triestiner Architekt C. Budinich, von dem wir eine Monographie über Laurana zu erwarten haben, in einer kleinen, unlängst erschienenen Schrift (Un quadro di Luciano Dellauranna, Trieste 1903). An zwei in den oberen Ecken des gedachten Tafelbildes befindlichen gemalten Schildchen entdeckte er nämlich die Reste einer Inschrift, und zwar an dem linken (in drei Reihen übereinander) die Buchstaben ΩΥ, O und LAA, an dem rechten aber (gleichfalls in drei Reihen) AGLA, 147., und VRANNA. Das letzte Wort scheint in der Tat nur auf den Namen des berühmten Architekten bezogen werden zu können. Übrigens hat schon Bern. Baldi einiger Bilder desselben Er-

wähnung getan, „nelle quali sono tirate con ragioni di prospettiva e colorite alcune scene, dimostranti chègli avesse bonissimo disegno ed acconciamente dipingesse“. Der Verfasser ist hiernach geneigt, dem Laurana auch die architektonische Vedute im Berliner Museum (Nr. 1615, Art des Piero della Francesca), sowie ein Pendant derselben, das mit der Sammlung Massarenti nach Amerika kam, zuzuteilen. Dagegen möchte er für die beiden bekannten Bildchen in Pal. Barberini (reprod. im Arch. stor. dell'arte 1893 p. 416), die Schmarsow (Melozzo da Forlì, Berlin 1886 S. 107 und 392, b) dem Laurana, A. Venturi dem Fra Carnovale zugeteilt hat, die erstere Attribution nicht aufrecht erhalten, da ihm die Details der Architektur für Laurana zu unbedeutend, ja geradezu zu roh erscheinen. *C. v. F.*

Eine sorgfältige Zusammenstellung der weit zerstreuten italienischen historischen Forschung gibt Prof. K. Schellhass in Heft 1 und 2 des sechsten Bandes der »Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken«, die das preußische historische Institut in Rom herausgibt (Rom, Löscher, 1903). Der Stoff ist folgendermaßen übersichtlich gruppiert: I. Italienische Publikationen. A. Akademien und Universitäten. B. Veröffentlichungen historischer Gesellschaften. C. Archive und Bibliotheken. Dann Bericht über neue Bücher: Quellen, politische Geschichte, Kultur-, Kunst-, Literaturgeschichte usw.; Nozze-Publikationen. II. Ausländische Publikationen. So knapp gefaßt die Angaben sind, so enthalten sie doch die notwendigste Aufklärung zur Orientierung. Wer aus Erfahrung weiß, wie schwer sich eine Übersicht über die in zahllosen Archivi, Riviste (es sind deren fast neunzig ausgezogen) und Gelegenheitsbroschüren verstreute Forschung Italiens gewinnen läßt, wird dieses wertvolle Hisfsmittel willkommen heißen. Es soll in den folgenden Bänden der »Quellen und Forschungen« alljährlich eine solche Übersicht publiziert werden. *G. Gr.*

Nekrolog.

In **Arthur Strong**, der am 18. Januar im 41. Lebensjahre gestorben ist, verliert die kunstgeschichtliche Forschung einen eifrigen, selbstlosen Förderer und einen kenntnisreichen und verständnisvollen Mitarbeiter. Neben seiner Berufstätigkeit als Professor des Arabischen am University-College in London und als Bibliothekar des House of Lords hat er sich stetig und eingehend mit kunstwissenschaftlichen Studien beschäftigt. In seiner Stellung als Bibliothekar des Herzogs von Devonshire und als Verwalter seiner reichen Kunstsammlungen, als Berater vieler Besitzer alter Kunstschätze in England fand er reichlich Gelegenheit, sein reges Interesse für Kunst zu betätigen. Von den zahlreichen von ihm geplanten kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen hat er nur die beiden Prachtwerke über die Zeichnungssammlungen des Lord Pembroke und über die von Chatsworth zum Abschluß bringen können. Von der Arbeit an einer neuen englischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Werk über die italienische Malerei, von der bereits zwei Bände erschienen sind, ist er durch den frühen Tod abberufen worden. *P. K.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

A Guide to the English Pottery and Porcelain. With 15 Plates and 158 Illustrations. British Museum. 1/.

Dammrich, Johannes. Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Daun, Berthold. Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 10.

Gilman, Benjamin Jves. Manual of Italian Renaissance Sculpture (as illustrated in the collection of casts at the Museum of Fine Arts Boston).

Kehrer, Hugo. Die »heiligen drei Könige« in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Klassiker der Kunst. I. Raffael. 202 Abbildungen. II. Rembrandt. 405 Abbildungen. Leipzig und Stuttgart. Deutsche Verlagsanstalt. M. 5 und M. 8.

Orbaan, J. A. F. Stradanus te Florence 1553—1605. Rotterdam. Nijga & Van Ditmar.

Ostwald, W. Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig. J. Hirzel. M. 3.

Stengel, Walter. Das Taubensymbol des hl. Geistes. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Weber, Ludwig. San Petronio in Bologna. Beiträge zur Baugeschichte. Leipzig. E. A. Seemann. M. 3.

Weizsäcker, Heinrich. Catalog der Gemäldegalerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Zwei Abteilungen in einem Bande mit 38 Nachbildungen von Gemälden und Cartonzeichnungen älterer und neuerer Meister in Lichtdruck. Frankfurt a. M. August Osterrieth. M. 12.

Witting, Felix. Westfranzösische Kuppelkirchen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Gli artisti nella poesia del Rinascimento.
Fonti poetiche per la storia dell' arte italiana.

Di **Arduino Colasanti.**

In tutti i tempi relazioni multiformi unirono l'arte italiana alla letteratura. Gli artisti di ogni secolo non furono di solito degli eruditi e dei letterati nel senso preciso della parola; ma neppure furono uomini incolti. Ebbero l'animo aperto alla vita del loro tempo, e alla poesia domandarono talvolta consolazione e gloria. Allo stesso modo i poeti rivolsero spesso il loro sguardo alle arti figurative, e, quando non pretesero di dettar loro principii generali e norme speciali, ne trassero ispirazione e pretesto per i loro componimenti. Ma nessuno ancora si è curato di ravvicinare sistematicamente la poesia alle arti del suo tempo, per osservare quale particolare atteggiamento essa abbia assunto dinanzi ai più celebrati lavori della pittura e della scultura, e per ricercare fino a qual punto lo storico dell' arte possa interrogare il documento poetico, per trarne un lampo di luce in mezzo alle tenebre dei secoli lontani.

La leggenda ha spesso riuniti in un solo ricordo i grandi scrittori e gli artisti di uno stesso tempo, e molto si è scritto su le relazioni fra Dante e Giotto. Qualunque sia il valore del racconto che li vorrebbe associati a Padovae in Assisi, certo dopo di loro la tradizione continua e si afferma sempre più, fino ad assumere una importanza speciale nel Rinascimento.

Nelle corti, che erano il convegno di tutti i progressi e di tutte le eleganze, poeti ed artisti assai sovente avevano occasione di incontrarsi e d'intendersi. A torno al principe, fra lo sciame dei cortigiani, in mezzo ai lavori della diplomazia e alle cure dell' amministrazione, precettori, umanisti, ingegneri, architetti, tappezzieri, copisti, miniatori, si agitavano e si confondevano. La poesia non poteva dunque rimanere estranea agli influssi determinati da queste particolari condizioni di vita; in un tempo in cui, con un impulso sociale unico, tutte le tendenze miravano a

tradurre nelle forme rinnovate le antiche idealità dei padri e le più luminose tradizioni della bellezza, non era possibile che i poeti dimenticassero i pittori, gli scultori e gli architetti loro contemporanei.

Ma quanti fra loro hanno saputo guardare serenamente ai nuovi miracoli dell' arte e hanno inteso il segreto di quelle energie che dalle umili chiesuole dell' Umbria, dalle corti tripudianti di corruzione e di gloria, dalle alcove circondate di tesori e di mistero segnavano una nuova strada all' avvenire?

Solo dal confronto di una rilevante quantità di materiale poetico è possibile trarre sicure conclusioni. Quei capitoli, quei sonetti, quelle elegie, quegli epigrammi che a volte tanto poco dicono di per se stessi, riuniti insieme e coordinati. si completano a vicenda e assumono un significato di cui non può sfuggire il valore. E subito vien fatta una considerazione: l'argomento esce dai confini della critica d'arte propriamente detta, per far luogo ad un ordine più complesso d'idee; le poesie dedicate ad artisti o glorificanti i loro lavori, qualunque sia il loro valore particolare, costituiscono un genere di componimento ben definito, obbediente a formule determinate e con limiti già stabiliti. Per modo che proprio la causa della loro insufficienza serve a dar loro una fisionomia per la quale si distinguono da ogni altra poesia.

Il carattere principale di quei versi consiste nella mancanza di sincerità. Mentre l'arte sedeva già degnamente a canto alla scienza, che da tempo aveva conquistato il suo posto, il significato delle sue forme sfuggiva ancora ai critici improvvisati, che sfogavano la loro platonica ammirazione nella vacuità delle viete formule assiduamente ripetentisi; e tutto lo spirito dell' indipendenza, tutto l'impeto della vita che si agitavano e palpitavano dentro i simulacri dell' arte nuova, costituivano un elemento inafferrabile per la retorica laudativa dei mille poeti d'Italia.

L'espressione più sincera sentimento per cui tutti gli aspetti dell' attività umana si confondevano nella mente degli Umanisti come in una fantasmagoria ci è fornita dall' anconitano Ciriaco,[1]) che, cercando nei suoi viaggi gli avanzi dell' arte antica, fuse in una sola impressione e in un' unica imagine le splendide porte del Battistero di Firenze, le opere di Donatello, le collezioni del Niccoli e del Marsuppini, i più grandi cittadini del tempo e i dotti più reputati.

[1]) Per i viaggi di Ciriaco Anconitano cfr. SCALAMONTIUS, *Vita Kyriaci Anconitani*, p. 91 e 92; COLUCCI, *Antichità Picene*, Fermo, 1872; ZIPPEL, *Giunte e correzioni al Voigt*, Firenze, Sansoni, 1897; DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae*, II., 1; ZIEBARTH, *Cyriacus von Ancona als Begründer der Inschriftenforschungen (Neue Jahrbücher f. das klass. Altert.* 1892).

Ciò che nelle opere di un artista vi ha di caratteristico, gli elementi della sua personalità, quel fare che lo distingue da tutti gli altri, tutto ciò sfugge all'intelligenza dei poeti del Rinascimento, la cui preoccupazione è quella di lodare sempre, senza trovar mai una di quelle imagini che sono l'espressione di una convinzione sinceramente maturata.

Il difetto di criteri positivi per il giudizio critico si rispecchia principalmente nei confronti istituiti talvolta fra artista e artista. Il poeta Ulisse ci mostra il Pisanello e Jacopo Bellini in gara tra loro per un ritratto di Lionello d'Este e, pur dando la palma al Bellini, presenta il Pisanello come un artista famoso, in atto di contendere con la Natura per tradurre su la tela l'effigie di Lionello.

Questo concetto dell' artista in lotta con la Natura si ritrova in tutti i poeti che nel Rinascimento hanno scritto di cose d'arte. *Naturam vincere* è la gran frase, così questo motto che avrebbe dovuto esprimere l'entusiasmo di una generazione, la quale, dopo tanti secoli, ritrovava il segreto di riprodurre la verità, di lottare con essa, di farne la propria divisa, nei versi di Giovanni Filotteo Achillini, negli epigrammi di Urceo Codro, nelle selve di Battista Mantovano, nelle elegie dei due Strozzi, in tutta quella produzione poetica che sembra così estranea alle lotte feconde del sentimento e dell' idea, diventa niente più che una vuota formula per crogiuolarvi l'ipocrisia delle più esagerate adulazioni.

Non è difficile rintracciare altri motivi, i quali costituiscono il fondamento comune dei componimenti poetici dedicati ad artisti e ad opere d'arte del Rinascimento italiano.

Dopo che Simone Martini ebbe eseguito il ritratto di Laura, il Petrarca si rivolse all' amico in due sonetti e ne lodò l'opera, per trovar modo di celebrare le bellezza della donna sua, che non è cosa mortale, ma tolta dal cielo e diffonde intorno a sè luce e benedizione.

L'esempio non andò perduto e durante i secoli XV e XVI il motivo si ripetè sempre, quando identica o poco diversa si presentò l'occasione.

Antonio Tebaldeo, la cui poesia si occupava volentieri di cose e di avvenimenti di poco conto riguardanti la sua Flavia, per darvi con combinazioni stranamente ricercate una lusinghiera interpretazione, si rivolge a Ercole Grandi che aveva ritratta l'effigie della sua donna, gli muove rimprovero, poichè egli trovava la bellezza di lei non traducibile dal pennello, fosse pure di Zeusi o di Apelle, e canta innamorato:

Solo il cor mio sa farla come è bella.[2]

[2]) Ammettendo una ipotesi già espressa da altri, volemmo identificare l'amata del Tebaldeo con la così detta Madonna Laura, erroneamente attribuita a Giovanni Bellini nella Galleria Capitolina di Roma (A. Colasanti, in *Nuova Antologia*, 1903, p. 279). Ma, dopo nuovi studi e confronti, sembra di poter affermare che quello squisito ritratto é opera di Lorenzo Costa e non di Ercole Grandi.

Serafino Aquilano, inviando alla sua dama il ritratto che il Pintoricchio gli aveva eseguito, probabilmente allorchè furono insieme in Roma, alla corte di Alessandro VI, trae argomento dal quadro per lamentare in quattro sonetti il fuoco della passione amorosa che lo consumava e la crudeltà di colei che, con la sua bellezza, si era impossessata non solo della sua anima, ma di tutta la sua persona, racchiudendo l'effigie di lui nel breve giro delle sue dolci pupille.3)

Serafino, con una di quelle imagini in cui è l'espressione più schietta di tutta l'artificiosità della sua poesia, si era rivolto al Pintoricchio, dicendogli, se volesse ritrarre il suo aspetto con successo, di ricercarne il riflesso nella persona di madonna; ma poichè non era dato a sguardo mortale di contemplar lei senza rimanerne abbagliato, consigliava al pittore di

Pinger serrati i perigliosi sguardi
Ritrarre il resto e dir ch' era dormendo.

Lo stesso concetto ripete Francesco Maria Molza nel suo sonetto diretto a Giulio Romano, che si apparecchiava a dipingere il ritratto della sua bella. L'abitudine di facili amori non aveva inaridita la galanteria del poeta modenese, ed egli si interessava meno di quello che sembrasse del dipinto che stava per cominciare il suo amico Giulio, pur di raccomandare a costui di dare spiritò alla divina figura di madonna e di poter soggiungere:

Ma più tosto che 'l tuo ivi non lasce,
Giulio, tem' io, però che in quel bel seno
Mirar senza morir Amor ne togli.

Così uno stesso motivo si ripete a traverso una straordinaria varietà di forme; Ercole Strozzi trae pretesto da una statua d'Amore addormentato, per celebrare le bellezze di Lucrezia Borgia,4) e alla fonte comune attinge Bernardo Tasso, quando, pregando Tiziano di eseguire il ritratto per una bella donna, si preoccupa sopra tutto di enumerare e di esaltare le grazie e le seduzioni che facevano lei unica al mondo.

Questo ciclo, a considerar bene, è assai più largo di quello che possa sembrare a prima vista. Già, in molte descrizioni di pitture greche,

3) *Opere dello elegantissimo poeta* Serafino Aquilano, Venezia, MDXXVI p. 11 e. segg.

4) *Strozii poetae pater et filius*, Parisiis, 1530, p. 88 e segg. Il Cupido descritto da Ercole Strozzi nei suoi epigrammi corrisponde ad un' altra statua del Dio d'Amore posseduta da Isabella d'Este (Lange, *Der Cupido des Michelangelo in Turin*, »*Zeitschrift für bildende Kunst*« 1883, e Venturi, *Il Cupido di Michelangelo*, »*Archivio storico dell' arte*« 1888) e accese l'ira e l'invidia di Mario Equicola, il quale, indignato che si volesse gareggiare con Isabella, si ripromise di prendesi qualche fogo e ne scrisse intanto alla Marchesana di Mantova, mostrando di desiderare per amore di lei poco meno che la palma del martirio (Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, per nozze Renier — Campostrini, 1877).

Pausania si era arrestato a trattare del soggetto dell' opera d'arte e aveva fatto delle divagazioni in questo senso, guardandosi bene dall' entrare nel merito della esecuzione pittorica, intorno alla quale la sua prosa si aggira con sottili avvolgimenti. Molti secoli più tardi Ausonio, il quale scrisse numerose poesie per artisti e per le loro opere, quasi sempre sembra anche lui curarsi poco del valore e del significato intrinseco del lavoro del pittore o dello scultore.

La poesia diventa allora pretesto per esprimere in qualche modo un sentimento interessato, un mezzo ingegnoso dell' adulazione e della diffamazione, una variazione qualunque di un motivo ripetuto in altro tono. L'epigramma *Sub Valentiniani Iunioris signo marmoreo* non è altro che una lode ai meriti del Cesare rappresentato; Ausonio celebra la pittura di un leone ucciso per cantare la forza di Graziano, e in tre epigrammi *In Statuam Rufi* sfoga il suo malumore contro il retore Rufo, dicendo che niente somigliava a lui più di quella statua sorda, muta e priva di cervello. E come nei due epigrammi per un ritratto di Medea, eseguito da Timomaco pittore, si crede in obbligo di fare delle divagazioni psicologiche intorno all' eroina di Colco, come in un idillio scritto per un Cupido dipinto appeso alla croce fa una lunga esposizione dei casi d'Amore, così, rivolgendosi ad un pittore, il quale aveva in animo di ritrarre la sua allieva Bissula, gli mostra le difficoltà che dovrà superare l'arte sua, per riuscire a riprodurre con verità le divine bellezze della fanciulla.5)

La tradizione non interrotta di questa forma di adulazione nel Rinascimento giunge fino all' Aretino.

Le stanze del Molza per il ritratto di Giulia Gonzaga eseguito da Sebastiano del Piombo, non sono che una continua esaltazione della nobilissima dama,6) e un elogio di Federico Gonzaga è l'elegia di Niccolò

5) MIGNE, *Patrologiae cursus completus*, Series latina, Parisiis, 1846, XIX, 825 e segg.

6) *Delle stanze di diversi illustri poeti raccolte da M. Ludovico Dolce*, Venezia, Giolito de' Ferrari, MDLXIII p. 109—138. Intorno a questo ritratto si è formata una piccola letteratura (Cfr. BRUTO AMANTE, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo* XVI. Bologna, Zanichelli, 1896, p. 137). Ma io non posso convenire col Bruto Amante che il ritratto di Giulia Gonzaga sia quello conservato nella galleria Staedel a Francoforte. A parte che l'identificazione fu stabilita in base al criterio fallace di una somiglianza di paesaggio, resta il fatto che, già quando il Bruto Amante scriveva, il ritratto di Francoforte da nessuno era più ritenuto opera di Sebastiano del Piombo. Attribuito al Sodoma dal Morelli, (LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, Brockhaus, 1891, 109.) con la stessa attribuzione fu pubblicato dal Frizzoni (M. FRIZZONI, *Arte italiana nel Rinascimento*, Milano Dumolard, 1891, t. VII, p. 123.) riteniamo che si debba più tosto restituire al Parmigianino, suo vero autore.

D'Arco per il ritratto di quel principe.[7]) Ma l'Aretino riduce il motivo ad una maniera sistematica, per gabellare l'adulazione più grossolana e quei complimenti che ci sembrano ridicoli nella loro esagerazione.

Dotato di un alto sentimento dell' arte, Pietro Aretino ornò le pareti delle sue stanze con quadri, statue e bronzi; per la sua anima anelante il piacere, il godimento estetico era un bisogno non meno vivo del materiale. Sono note le sue relazioni con Andrea Veneziano, col Sansovino, con Sebastiano del Piombo, con Tiziano, con Michelangelo, con Giulio Romano, col Vasari e con altri artisti famosi.[8]) Tutti costoro ebbero cari i consigli dell' Aretino, il quale, quando nelle sue prose discorre di quadri, anche dallo stile ricercato e ricco di iperboli lascia trasparire la viva impressione che l'opera d'arte faceva in lui. Ma questi pregi rari di conoscitore e di amatore nei sonetti si smarriscono, e la vuota, implacabile retorica domina quei brevi componimenti, in cui la medesima adulazione serve per il pittore e per il soggetto da lui rappresentato.

---

7) NICOLAI ARCHI COMITIS *Numerorum libri IV*, Veronae, MDCCLXII, p. 22—23. — Probabilmente il poeta accenna a qualche copia del ritratto che Tiziano eseguì per Federico Gonzaga nel 1530 e che, collocato nella Camera d'arme del palazzo del marchese insieme con un quadro di Giulio Romano, con una copia di Andrea del Sarto dal Giulio II di Raffaello e con un ritratto del marchese fanciullo, preso dallo stesso Sanzio, (PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello Santi*, Urbino, 1829 p. 182) vi rimase fino al 1627, come si rileva da un *Inventario* della collezione Gonzaga (D'ARCO *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, 1859, II, 159). D'altra parte converrà notare che, oltre Raffaello, (Cfr. VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, IV, 331; CAMPORI, *Notizie e documenti per la storia di Giovanni e di Raffaello Santi*, in *Gazette des beaux arts*, 1872, p. 357 e segg.; GRUYER, *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, Paris, 1858, I, 96; ID. *Raphaël peintre de portraits*, I, 224, 225; ADY, in *The Portfolio*, London, 1895, p. 18; LURZIO E RENIER, *Mantova e Urbino*, Torino, Roux, 1893, p. 200—201, nota; inoltre tutti i biografi di Raffaello) anche il Francia ritrasse l'effigie di Federico I di Mantova e che intermediario fra lui e la marchesana Isabella fu Girolamo Casio de' Medici. (LUZIO e RENIER, *Coltura e relazioni letterarie d' Isabella d' Este Gonzaga*, in *Giorn. stor. della lett. ital.* vol. 30, p. 63; VENTURI, *Lorenzo Costa*, in *Arch. stor. dell' arte*, 1888, p. 253; LUZIO, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio* II, in *Bollettino della Società romana di Storia Patria*, 1887, p. 59—60.) Questo ritratto del Francia si trova ora nella collezione di A. E. Leatham in Londra e fu esposto al *Burlington Fine arts Club* nel 1903 (Cfr. LANGTON DOUGLAS, in *Arte*, 1903, p. 107—108; L. M. RICHTER, *Drei verschollene, kürzlich wiedergefundene Meisterwerke*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, Agosto 1903).

8) Cfr. *Lettere dell' Aretino*, Parisiis, MDCIX; BASCHET, *Documents inédits tirés des Archives de Mantoue*, in *Archivio storico italiano*, s. III, v. III, p. II, 129 sgg.; V. ROSSI, *Pasquinate di Pietro Aretino e anonime, per il conclave e l'elezione di Adriano VI*, Palermo-Torino, Clausen, 1891; TAINE, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1876, II; LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888; DUMESNIL, *Histoire des plus celèbres amateurs italiens*, Paris, 1853; *Lettere all' Aretino*, ed. Serassi.

I soliti motivi ritornano; in genere il sonetto si riduce a una descrizione delle qualità fisiche e morali del personaggio che è servito da modello a Tiziano; sono lamenti delle Natura che si vede superata dall' arte; e tutto ciò impaccia la feconda originalità del genio poetico dell' Aretino e intorpidisce la sua ispirazione di critico sincero. Vuol dire che nella prosa l'Aretino si era trovato con la sua anima dinanzi alla realtà ed esprimeva l'impressione vergine, così come l'aveva sentita; nella poesia aveva tutta una tradizione da rispettare e la tirannia del passato spinse lui, fiero dispregiatore della servilità signoreggiante nelle lettere e del l'artificiosità che guasta la natura, a stemperare il sentimento nelle formule che trovò già determinate.

Da ciò deriva la poca importanza che ordinariamente hanno tutte le poesie le quali nel primo Rinascimento furono dedicate agli artisti e ai loro lavori. Molte volte esse non servono nè pure a rivelarci con sincerità i criteri estetici dell' età in cui furono scritte, perchè mancano di schiettezza e di originalità. La tradizione ha soffocata l'osservazione; per ritrovare la genialità sarebbe occorso dimenticare il passato e liberarsi dalle pastoie della scuola.

Ciò non comportava la spirito dei tempi, ma, all' infuori di questa condizione, nessun connubio era possibile fra una poesia la quale domandava ogni ispirazione all' accademia e alla pedanteria della servile imitazione, e un' arte che nella dignità delle proprie forme si preoccupava sopra tutto di tradurre un pensiero e una passione.

E pure da un accurato esame delle poesie che nei secoli decimoquinto e decimosesto furono dedicate ad artisti non derivano soltanto considerazioni di critica letteraria. Per quanto poco originali, per quanto poco sinceri, quei componimenti poetici sono pur sempre documenti contemporanei e lo storico dell' arte non può trascurarli in nessun modo. I difetti, per i quali non è permesso di servirsene senza una sana preparazione critica, sono comuni a molte altre fonti poetiche di cui la storia si serve. Determinare le cause della loro insufficienza, distinguere l'osservazione personale e schietta del poeta dal materiale della tradizione, a cui tutti più o meno hanno attinto, vuol dire anche stabilire fino a qual punto quelle poesie possono fornire dati positivi per la storia dell' arte e in qual modo convenga interrogarle, perchè dal viluppo dei motivi comuni e delle parole banali scaturisca qualche lagrima di vero.

Molte notizie che possediamo su gran parte delle opere d'arte dell'antichità le dobbiamo unicamente a letterati e specialmente ai poeti.9)

9) OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Gesch. der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

Nell' antica Roma gli artisti passavano per uomini di condizione inferiore, dei poveri diavoli, dei *Graeculi.*[10]) Seneca diceva di non poter mettere nel novero delle arti liberali la pittura, la scultura, le arti di lusso; Valerio Massimo, abbassando con i suoi pregiudizi una delle più illustri famiglie patrizie, osava scrivere che Fabio pittore doveva il suo nome a uno studio disonorante, »*sordido studio*«, e Marziale non era più rispettoso con gli architetti, quando consigliava Lupo a fare di suo figlio un banditore pubblico o un architetto, se il fanciullo avesse mostrata una debole intelligenza. Ma ben diverso era il culto dell' arte nell' antichità greca. L'opera di un artista di grido ispirava il genio degli scrittori, sopra tutto dei poeti, e l'antologia greca, soltanto a proposito della famosa *Vacca* di Mirone, contiene non meno di trentasei epigrammi. E se spesso la fantasia del letterato si lasciava trasportare dall' ammirazione, come, per esempio, in Libanio, antico retore, che descrive l'Apollo di Dafne, presso Antiochia, in atto di cantar sulla cetra nell' ora del meriggio le lodi della terra, pure talvolta, e basta citare il *de Genio Socratis* di Plutarco, si teneva conto dell' esecuzione di un' opera d'arte con veri criteri critici, e sovente si avevano preziose descrizioni, in cui lo scrittore si spogliava della sua personalità, per guardare oggettivamente e riprodurre con la parola ciò che l'arte aveva creato con i suoi mezzi.

Assai più tardi, tra la fine del sec. XIII e il principio del XIV, uno strano poeta imperiale di Costantinopoli, Manuel Philes, descrisse numerose opere d'arte nei suoi epigrammi, che sono di una grandissima importanza nello studio della iconografia bizantina.[11])

Questa obiettività noi ritroviamo nei sonetti di Gian Paolo Lomazzo, i quali abbondano di particolari che a volte son preziosi elementi per ricostruire le vicende della vita di taluni artisti e quelle delle loro opere. Descrivendo, per esempio, la tavola dei Magi dipinta da Cesare da Sesto,[12]) egli non solo ci fa sapere che quell' opera fu eseguita per le suore di Messina, ma forse ci permette anche di identificare il dipinto con quello che attualmente si conserva nel Museo di Napoli.

Lo studio delle opere di Gaudenzio Ferrari ci persuade che il Lomazzo non andò lungi dal vero, allorchè notò fra le caratteristiche di quel pittore la fine e divota spiritualità delle sue figure;[13]) e quando il medesimo

---

[10]) F. Mallay, *Etudes sur l'antiquité*, p. 161.

[11]) Sontag, *Unterhaltungen für Freunde der alten Literatur*, p. 100—119. *Manuelis Philae Carmina*, Parisiis, MDCCCLV—LVII.

[12]) Gio. Paolo Lomazzo, *Rime*, Milano, P. G. Pontio, 1587, p. 99.

[13]) Id. *op. cit.* p. 95. Il Lomazzo ebbe una particolare predilezione per Gaudenzio Ferrari che collocò sopra al Correggio e annoverò fra i sette pittori meravigliosi della terra. Ciò sembra dar credito alla tradizione che vuole il Lomazzo figlio di una sorella del Ferrari.

poeta ci mostra Polidoro da Caravaggio intento a disegnare scene di sacrifici, battaglie e trionfi con chiaroscuro,[14] noi vediamo veramente quell' artista intento a ricopiare antichi bassorilievi, come fu suo costume e a studiare con l'amico Maturino da Firenze gli effetti del così detto *sgraffiato*.[15] Un altro sonetto del Lomazzo per il Lanino, nel quale si descrive il ritratto del marchese di Pescara[16], ci fornisce i dati di fatto per riconoscere, all' occorrenza, un dipinto smarrito e allo stesso tempo ci fa sapere che anche Bernardino Campi, ricordato col solo cognome in una poesia di Luca Contile,[17] ritrasse l'effigie dell' illustre Francesco Ferrante.

Ma questo del Lomazzo, che agli artisti dedicó la maggior parte delle sue poesie, appare a dir vero un esempio isolato nè il poeta fece scuola. Pittore egli stesso, vedeva e giudicava le opere d'arte con occhio esperto e sicuro, e questa è la principale ragione che rende le sue poesie così serenamente oggettive. Come — per esempio — si potrebbe pensare ad un progresso della critica d'arte — chiamiamola così — poetica, quando contemporaneamente al Lomazzo mille altri cantano degli artisti e delle loro opere senza mostrarcene, in un baleno, la visione, e quando si pensa che Torquato Tasso nel 1582, dedicando tre sonetti a un ritratto di Marfisa d'Este eseguito dal Nuti, non sa fare altro che sfoderare tutto il solito materiale dell' erudizione e dell'accademia?[18]

Ai versi del Lomazzo si possono in qualche modo ravvicinare quelli di Girolamo Casio de' Medici. Arricchito nel commercio delle gioie, quando volle sacrificare alle Muse col suo pessimo e gonfio stile, il Casio sembrò portare nella poesia quel buon senso e quel senno pratico che avevano propiziato il suo commercio e a cui il nuovo vate doveva una fortuna invidiabile. Sgrammaticato e tronfio, egli tratta il verso con pretensioni dottorali, ma pur tuttavia butta giù a casaccio notizie e giudizi che, tra le vacuità e gli strafalcioni della sua forma strampalata, conservano spesso un fondo prezioso di osservazione. Solo a lui dobbiamo in fatti la notizia di un busto eseguito da Alfonso Mantovano[19])

---

[14]) GIO. PAOLO LOMAZZO, *op. cit.* 94. [15]) *Ibid.* p. 114. [16]) *Ibid.* p. 116.

[17]) *Rime degli* ACCADEMICI AFFIDATI DI PAVIA, Pavia Girolamo Bartoli, MDXLV, p. 232. Tanto il sonetto del Lomazzo, quanto quello del Contile sono sfuggiti ai biografi della famiglia dei pittori Campi e al D'Arco (*Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, G. Agazzi, 1857).

[18]) *Giornale storico della letteratura italiana*, XX, p. 413.

[19]) *Libro intitolato Cronica, ove si tratta di Epitaphii di Amore e di Virtute. Composto per il magnifico* HIERONIMO CASIO DE MEDICI; MDXXV, 61—62. Non è indicato il luogo di stampa, ma probabilmente il libro fu pubblicato in Roma, ove nel 1525 il Casio si era condotto.

per Camilla, figlia di Giampietro Gonzaga, e, nella oscurità in cui sono avvolte la vita e la produzione dello scultore[20]) — di cui era ricordata soltanto la statua eseguita per Pietro Pomponazzi[21]) — le parole del Casio non sono poca cosa. Legato in amicizia con molti potenti del suo tempo, l'antico gioielliere si adatta anche a interporre la sua mediazione presso gli artisti,[22]) e così in questi affari, come nei giudizi espressi nei suoi versi, l'istinto di amatore non l'inganna quasi mai. Il Francia, Raffaello, Leonardo da Vinci, Gian Cristoforo Romano, il Mosca orafo, Ombrone da Fossombrone, Bramante, il Boltraffio e molti altri artisti, insieme con qualche ignoto gioielliere, pagano il loro tributo alla ispirazione del poeta; il quale, parlando del Crevalcore,[23]) se pure non è stato sedotto da un motivo che trae la sua origine da un aneddoto dalla tradizione riferito a Zeusi, ci dipinge la maniera del pittore, noto a noi per un' opera sola, con parole quasi simili a quelle usate dall' Achillini.[24])

Ma non sono soltanto le poesie in cui più schietto apparisce il giudizio dell' autore quelle che possono fornire elementi preziosi allo storico dell' arte. Ad ogni poeta il quale parli di artisti avviene, anche involontariamente, di ricordare particolari biografici e opere che, o ci erano ignote del tutto, o pure, già conosciute per vie diverse, ricevono un maggiore chiarimento dalla nuova testimonianza. Lo scultore Cristoforo Geremia ci è noto più per i versi che dedicò a lui Felice Feliciano[25]) antiquario

---

[20]) Secondo il *Necrologio* di Mantova sarebbe morto addì 17 aprile 1599 »*de febre*«.

[21]) Cfr. CODDÈ, *Memorie biografiche*, Mantova, 1831; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, 1851, I, 85—86.

[22]) Della sue relazioni con i Gonzaga parlano il FANTUZZI, *(Scrittori bolognesi* III, 159) e il LANCETTI *(Poeti Laureati,* p. 394). Dell'amicizia con Isabella d'Este, LUZIO e RENIER, *(Coltura e relazione letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, in *Giorn. stor. della lett. ital.* v. 38, 56 e segg.). Per il mecenatismo del Casio cfr.: G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna di Clemente* VII, Bologna 1842, p. 52; LUZIO-RENIER, art. cit.; VENTURI, *Lorenzo Costa,* in *Archivio stor. dell'arte,* 1888, p. 141; ID., *Gian Cristoforo romano,* ibid., p. 118; ID., *Quadri di Lorenzo di Credi* ecc., ibid. p. 278; YRIARTE, *Isabella d'Este et les artistes de son temps,* in *Gazette des beaux arts,* Serie III, vol. XIII, p. 27; G. GEREMIA, *Sulla vita e sulle opere di Girolamo Casio,* Palermo, Montaina, 1902, a cui è ignota gran parte della bibliografia citata.

[23]) Non solo gli dedicò un epigramma, ma in una lettera a Isabella d'Este Gonzaga descrisse un quadro »pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore tra nui in questo exercitio singularissimo« *Archivio storico dell' arte,* 1888, p. 287.

[24]) Dice in fatti costui nel *Viridario*

Nel trar dal ver si vale il Crevalcore
Che qual Zeusi gli ocei gabba coi frutti.

[25]) SPINELLI, *Versi del 400 e del 600 attinenti a pittori od a cose d'arte tratti da mss. Estensi,* Per nozze Mazzioli-Veneri, Carpi, 1892, p. 8.

veronese[26]) che per le sue opere; e di Ombrone da Fossombrone, pittore dozzinale, il quale ai suoi tempi dovette la celebrità più all' umore stravagante e alla originalità del carattere che ai suoi meriti artistici, gli storici non sapevano nulla, fino a che la scoperta di alcune rime dello Squarzòla non permise di ricostruire alla meglio la sua bislacca personalità.[27]) Con gli otto sonetti del poeta veneziano, con l'epitaffio di Girolamo Casio[28]), con gli epitaffi di Panfilo Sasso[29]) e di un anonimo del codice marciano latino XII, 210 (a c. 407) non solo si può seguire nelle sue peregrinazioni attraverso l'Italia l'artista, cacciato da una parte per i suoi debiti, dall' altra per l'immoralità criminale delle sue azioni, ma è dato anche di farsi una giusta idea del suo valore e del nome che, dopo morto, dovette lasciare di sè nei luoghi per i quali era passato.

Il canzoniere dello Squarzòla, che cita spesso i nomi di pittori a noi assolutamente sconosciuti, è per la storia dell' arte importante sopra tutto là dove illustra qualche avvenimento della vita di Gentile Bellini[30]), che ci apparisce perseguitato dalla mortale inimicizia dell' autore[31]), e dove mostra che Vittorio Carpaccio, per commissione di Alvise Contarini, ritrasse in caricatura l'effigie del poeta.

Ma di due altri ritratti si accresce la serie della opere del Carpaccio, mediante un sonetto di Girolama Corsi Ramos[32]) e uno strambotto adespoto

---

[26]) Felice Feliciano si fece chiamar sempre veronese, e veronese è detto nella didascalia del sonetto citato; pure il Muratori (*Novum thesaurum veterum inscriptionum*, Mediolani, 1739—42, praef.) dubitò che Verona fosse la sua patria, avvertendo che in una copia della raccolta d'iscrizioni, fatta dal Ferrarini, reggiano, nel sec. XV, l'autore chiama suo concittadino il Feliciano. Il Tiraboschi (*Biblioteca Modenese*, Modena, 1782, II, p. 261—62) fece esaminare l'autografo del Ferrarini e non vi trovò nessuna menzione di Feliciano, perciò continuò a chiamarlo veronese, supponendo che il Muratori fosse rimasto vittima di un equivoco.

[27]) V. Rossi, *Il Canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla* in *Giorn. stor. della lett. ital.* XXVI, p. 51.

[28]) Op. cit. p. 46. Dall' epitaffio del Casio si rileva che, quando nel 1506 Giulio II apparve sotto le mure di Bologna, Ombrone da Fossombrone se la svignò a Milano e ivi morì. Ma, già prima di recarsi a Bologna, il pittore era stato a Milano presso il Moro, occupato non tanto nell' arte sua, se dobbiamo credere allo Squarzòla, quanto in più umili e disonorevoli servigi. (Cfr. il sonetto inedito del *cod. est.* VIII, D. C. nel catalogo degli It. n. CCCLXXXIV, a c. 184, dove il poeta dice, rivolgendosi a Ombrone: *tua figlia è scritta a' capi de' sestieri.* Ai quali ufficiali era, fin dal sec. XIV, affidata la sorveglianza del meretricio.)

[29]) Pamphili Saxi poetae Lepidissimi, Brescia, Mirinta, 1499.

[30]) V. Rossi, art. cit. p. 47, 48.

[31]) Che il rancore dello Squarzòla contro Gentile Bellini traesse origine da qualche satira dell' artista si può argomentare dagli avvertimenti che Andrea credette di dover dare a Vittorio Carpaccio, quando Alvise Contarini commise a questo pittore un ritratto del poeta.

[32]) *Giornale storico della lett. it.* vol. XV.

e anepigrafo, il quale ricorda un ritratto di Antonio Vinciguerra eseguito dal grande pittore veneziano.[33]) Dove ora si trovino questi ritratti non ci è dato di sapere, come non ci è nota la sorte della caricatura dello Squarzòla, ma non è inutile aver rintracciata una fonte di studio, di cui un giorno potrà valersi qualche fortunato scopritore.

L'importanza della *Cronaca rimata* di Giovanni Santi[34]) per la storia dell' arte fu già dimostrata.[35]) Non meno notevole è il *Viridario* di Giovanni Filotteo Achillini, in cui è fatta una rassegna delle bellezze di Bologna e degli uomini illustri che vi avevano sortiti i natali. Fra questi il Francia è indicato non solo nella sua qualità di pittore e di orafo, ma anche come scultore, Ercole Grandi vi è citato ben distinto da Ercole Roberti, di Guido Aspertini si ricordano il ritratto di Galeazzo II Bentivoglio e altre opere. A proposito di questo ritratto, di cui non si ha nessuna notizia, come nulla si sa degli altri lavori di Guido Aspertini, possiamo affermare per merito dell' Achillini che esso non perì in quella sommossa del 1507 in cui, insieme col palazzo Bentivoglio, andarono distrutte moltissime opere d'arte; poichè l'Achillini, correggendo di sua mano un esemplare del *Viridario* datato 1513 e introducendo numerose e profonde varianti nel testo, forse per preparare una nuova edizione del suo poema, non si curò di modificare il passo ove l'opera di Guido è ricordata come tuttora esistente[36])

Di non piccolo momento sono le poesie di Pietro Aretino per la vita di molti artisti e specialmente di Tiziano. In mezzo alle frasi sonanti e alle digressioni prolisse sono notizie a volte importantissime, che non ci sarebbe dato di conoscere in altro modo; in esse si conserva spesso il ricordo di opere oggi smarrite, e, all' infuori del materiale di cui già si sono serviti gli storici dell' arte, converrà ricordare un sonetto del 1543,[37]) che ci permette di aggiungere alle opere del Vecellio un ritratto di Isabella Massola, eseguito in quell' anno o in quello antecedente, e si dovrà anche notare che i versi in cui l'Aretino descrive il proprio ritratto permisero al Luzio di mettere per lo meno in dubbio una identi-

---

33) A. Colasanti. *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio (Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXVI, 1903, p. 198*).*

34) Holtzinger, *Federigo di Montefeltro duca di Urbino, Cronaca di G. Santi,* Stuttgart, 1893.

35) Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* Firenze, Molini, 1839, I, 348 51; Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater G. Santi,* Leipzig, Brockhaus, I; Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino,* London, 1851, II, 456 e segg.

36) G. F. Achillini, *Il Viridario,* Bologna, Hieronymo di Plato Bolognese, MDXIII. L'esemplare annotato si conserva nella Biblioteca Universitaria di Bologna (XVII-O, VI, 21.)

37) P. Aretino, *Lettere,* Parisiis, MDCIX, III, 25.

ficazione data per sicura dal Crowe e dal Cavalcaselle.[38]) I sonetti di messer Pietro e di altri rimatori hanno altrettanta importanza per la cronologia della vita di Tiziano. Come spiegare in fatti che, mentre tutti gli storici dell' arte al primo ritratto di Filippo II assegnano la data del 1550 e forse del 1551, di quel dipinto si parla in vece in una poesia del 1548 e con termini così chiari da non lasciar dubbio che il poeta abbia conosciuto almeno uno studio o un abbozzo del ritratto stesso? E quando fu compiuto e dove è andato a finire il ritratto del Pontano, che, ignoto al Crowe e al Cavalcaselle, è ricordato in un' elegia e in alcuni epigrammi del conte Niccolò d'Arco?[39]) Chi mai aveva avuto notizia di un ritratto di Cosimo Gerio vescovo di Fano, eseguito dal Vecellio e rammentato unicamente in un sonetto di Antonio Beccadelli da me pubblicato?[40])

Ecco, per esempio, alcune quistioni alle quali, se pure non ci è dato di poter ora rispondere esaurientemente, non potrà sottrarsi chi per l'avvenire voglia dire su Tiziano la parola definitiva.

Anche alle opere del Vasari conviene ora aggiungere un ritratto della Barozza che, non citato dall' autore nell' autobiografia, ci è descritto in un sonetto dell' Aretino,[41]) e che fu eseguito verosimilmente nell' anno 1542, allorchè, chiamato dalla Compagnia della Calza, il pittore si recò a Venezia per decorare gli scenarii della *Talanta* e in quella città lavorò per molti nobili signori che gli affidarono numerose commissioni.

Un epitaffio del Casio su Bramantino, in cui si dice che il pittore lavorò in Milano sua patria fino alla morte di Ludovico il Moro, ci persuade a porre tra il 1508 e il 1509 la data del viaggio dell' artista a Roma.

Abbiamo già accennato alla scarsezza di notizie su Guido Aspertini, di cui il Vasari scrisse che »eseguì ragionevoli opere«. Tanto più ai versi già noti di Giovanni Filotteo Achillini non si può fare a meno di ravvicinare quelli meno conosciuti del portoghese Enrico Caiado,[42]) del Guidalotti[43])

---

38) CROWE E CAVALCASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, 1877, I, 284; A. LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, 1888, Doc. V.

39) NICHOLAI ARCHI COMITIS, *Numerorum* ecc. ed. cit. p. 54—57.

40) A. COLASANTI, *Sonetti inediti per Tiziano e per Michelangelo*, in *Nuova Antologia*, marzo 1903, p. 279.

41) P. ARETINO, *Lettere*, ed. cit. II, 305.

42) MALVASIA, *Felsina pittrice* Bologna, 1678, I, 146.

43) Il Guidalotti in un sonetto rammenta la morte di Guido Aspertini, ma egli, alla sua volta, era già morto nel 1505, come apparisce da uno dei *Rotuli* editi da U. Dallari, in cui il nome del Guidalotti, annoverato fra i docenti dello studio bolognese per il 1505—1506, in seguito al decesso del poeta fu cancellato e sostituito con quello di Gaspare d'Argile. Del resto già il FANTUZZI aveva scritto che il Guidalotti morì giovane il 17 agosto 1505, (l'opinione del Fantuzzi era stata a buon diritto accettata

e di Urceo Codro.[44] Costui nella sua dimora in Bologna fu amico di molti artisti e specialmente del Francia, il quale, per commissione del Bentivoglio, ne ritrasse l'effigie. A dir vero, di questo ritratto ci danno qualche notizia il Bianchini,[45] lo stesso Codro in una lettera diretta a G. B. Palmieri il 15 aprile del 1498[46] e Filippo Beroaldo il Giovane nell' Epistola con cui dedicò al Protonotario Bentivoglio l'edizione delle opere del maestro di Copernico.[47] Ma io penso che non sarà forse inutile aggiungere a queste testimonianze i versi che Virgilio Porto[48] e il Codro scrissero su l'argomento, tanto più che finora essi, insieme col ritratto di cui fanno parola, sono sfuggiti ai biografi del Francia.

Non sempre è possibile trovare una soluzione alle quistioni che, nell'esame del materiale poetico, sorgono ad ogni passo. Francesco Maria Molza dirige un sonetto a Giulio Romano che si apparecchia a dipingere un ritratto della sua amante,[49] ma noi non sappiamo né pure se quell'opera ebbe mai compimento. Il Flaminio[50] dedica un epigramma a un ritratto di Reginaldo Polo, e si può bene affermare che il cardinale inglese non era uomo da affidare le sue commissioni a qualche pittore dozzinale; ma del dipinto ricordato dal celebre umanista chi oggi potrebbe dir nulla? Ecco nuovi problemi che la critica presto o tardi potrà risolvere, e basta averli accennati per intendere quanto la storia dell' arte possa giovarsi di un genere di fonti finora ricercato da pochissimi.

La poesia non è solo un' espressione geniale della fantasia e del sentimento, ma rientra nell' ordine complesso dei fenomeni sociali,e poichè si giova degli elementi più vàrii, poichè trae ispirazione da tutte le forme nelle quali la vita si rivela, anche quando appare meno spontanea e più stretta dalle pastoie della tradizione, non può sottrarsi agli in-

---

da LUZIO e RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in *Giorn. stor. della lett. it.* XXXVIII, p. 47) e di ciò in parte ci porge testimonianza COSTANZA DA FANO, nei suoi *Colectanea*, stampati nel 1508, dove il Guidalotti è ricordato come morto in giovanile età. Possiamo star certi a questo modo che Guido Aspertini uscì di vita prima dell' ottobre 1505 e che ben si appose il VENTURI (*Lorenzo Costa*, in *Archivio storico dell' arte*, 1888, p. 241) quando, da altri argomenti, trasse la convinzione che egli non poteva aver dipinto nel 1506 col fratello Amico nell' oratorio di S. Cecilia in Bologna.

44) URCEI CODRI *Opera*, Parisiis, Jehan Petit, 1515, fo. CLIII.

45) BIANCHINI, *Codri Vita*, p. 6.

46) Dal contesto della lettera apparisce che il ritratto fu eseguito sul principio di quell' anno.

47) Nell' edizione di Basilea. In fine del volume.

48) V. PORTO, *Opera*, p. 429. L'epigr. è riportato dal MALAGOLA (*Vito di U. Codro*, Bologna, 1878, p. 197).

49) *Rime diverse*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, p. 113.

50) *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venetiis, MDLVIII, p. 110.

flussi del tempo e delle idee che la fecondano. Potrà essere più o meno bella, più o meno originale, ma conserverà sempre dentro di sè, ad ogni modo, qualche memoria degli avvenimenti e degli uomini, in mezzo ai quali ha germogliato. Lo storico ricerca questi elementi sparsi, questi brevi accenni che pur talvolta dicono molto, li ravvicina ad altri ricordi e così vede disegnarsi lentamente, ma in modo sicuro, la successione dei fatti nel tempo.

Nelle raccolte di Rime del quattrocento e del cinquecento, nelle biblioteche, negli archivi pubblici e privati esiste una grande quantità di questo materiale, magari già interrogato per altri scopi, ma ignoto, in gran parte, alle ricerche degli storici dell'arte. Occorre trar fuori questo tesoro nascosto, radunare le memorie spesso informi, coordinarle, confrontarle fra loro, determinare fino a qual punto sono credibili, e, finalmente, collocarle vicino alle altre molteplici fonti di studio, le quali ci sono fornite dalla tradizione, dagli atti e dalle scritture.

Solo allora ci sarà possibile intendere tutto il valore e il significato vero di certe notizie che altrimenti sembrerebbero inconcludenti e, con tutta la loro retorica stantìa, appariranno degne di minute indagini anche le poesie dedicate agli artisti e alle loro opere.

Perchè di tutto deve giovarsi la storia, che negli umili documenti, come nei grandi, ricerca un atomo di vero e sente agitare il palpito della vita.

Saggio di bibliografia delle fonti poetiche per la storia dell'arte italiana.*)

Alfonso Mantovano. Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Del Pomponazzo Mantouan Peretto«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica, oue si tratta di Epitaphii di Amore e di Virtute, MDXX, p. 617.

Allori Alessandro. Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Caro Alessandro mio, ch'al primo fiore«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* Fiorenza, Torrentino, MDLV, I, p. 122.

Andrea Veneziano. Tre pasquinate attribuite a *Pietro Aretino:* a) »Monte mena in conclave el suo Pasquino« b) »C....! i poeti

*) Per la maggiore intelligenza del presente Saggio Bibliografico converrà tenere presente che il nome stampato in grassetto è quello dell' artista; seguono l'indicazione della poesia col nome dell' autore in corsivo, la didascalia e il primo verso. Da ultimo l'indicazione della pubblicazione da cui la poesia fu tratta.

han tratto terno e sino« c) »Or che Cornaro un gaudio ha nunziato«

In: *V. Rossi,* Pasquinate di Pietro Aretino ed anomine per il conclave e l'elezione di Adriano VI, Palermo-Torino, Clausen, 1891, p. 20, 21, 22, 43, 44.

Angelo Orafo. Epigramma di *Girolamo Casio:* »Musico per ragion, uoce e instromento«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc., p. 47 r.

Aspertini Guido. Epigramma di *Enrico Caiado:* »Prisca suos laudet, laudet pictura magistros«

In: *Malvasia,* Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, Bologna, 1678, I, p. 146.

— Epigramma di *Urceo Codro* »Pro effigie Galeatii Bentiuoli«: »Bentiuola ex Gente princeps Galeatius hic est«

In: *Urcei Codri* Opera, Parisiis, Petit, 1515, f. CLIII

— Sonetto di *Diomede Guidalotti:* »Meritamente si dolea di morte«.

In: *Malvasia,* op. cit. I, p. 146.

Bandinelli Baccio. Sonetto di *Benvenuto Cellini:* »Cavalier se voi fussi anche poeta«

In: *Panzacchi,* Il libro degli artisti, Milano, Cogliati, 1902, p. 274.

Bazzi Antonio. Epigramma del *Morani:* »Nunc mihi pulchra venus tenui dat vescier aura«

In: *C. Faccio,* G. Antonio Bazzi, Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902, p. 199.

— Ottave di *Filolauro di Cave:* »Se 'l Sodoma, se 'l Ricio e Mattheo Tosto«

In: *Filolauro di Cave,* Dialogo Amoroso, Siena, 1533.

Bacchiacca Francesco. Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Antonio, i tanti e così bei lavori«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. I, p. 124.

Bellini Jacopo. Due Sonetti del poeta *Ulisse:* a) »Quanto che gloriar te puoy bellino«. b) »Quando il Pisan fra le famose imprese«

In: *Venturi,* Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse (Kunstfreund, I, 19).

— Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico del secolo XV (Arte e storia, febbraio 1897, p. 27).

Bellini Gentile. Sonetto di *Andrea Squarzòla:* »Da tutti son la gigantea chiamata«

In: *V. Rossi,* Canzoniere inedito di Andrea Michieli detto

Squarzòla o Strazzòla (Giornale storico della letteratura italiana, XXVI, 1 e segg.).

— Epigramma di *Raffaello Lorenzini* »Gentili Bellino pictori«: »Gentilem Venetum Bellini sanguine magni«

In: Carmina illustrium poetarum italorum, Florentiae, MDCCXXVI, vol. XI, 468.

— Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico ecc. luog. cit.

Bellini Giovanni. Epigramma di *Raffaello Lorenzini* »Johanni Bello Bellino pictori clarissimo«: »Qui facis ora suis spirantia, Belle, tabellis«

In: Carmina illustrium poetarum italorum ed. cit. XI, 469.

— Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

— Due sonetti di *Pietro Bembo:* a) »O imagine mia celeste e pura«; b) »Son questi quei begli occhi; in cui mirando«

In: *M. Pietro Bembo,* Rime, Vinegia, Gabriel Giolito De' Ferrari, MDLXIIII, p. 21, 22.

Betti Bernardino detto Pintoricchio. Quattro sonetti di *Serafino Aquilano:* a) »Unico Bernardin lopra è syncera« b) O ritratto dal ver tu sei pur diuo« c) »Se lopra tua di me non ha già molto« d) »Mando el ritracto mio qual brami ognhora«

In: Opere dello elegantissimo poeta *Serafino Aquilano,* Vinegia, Melchiorre Sessa, MDXXVI, sonetti n. 24, 25, 26, 27, p. 11 e segg.

Boldù Giovanni. Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

Boltraffio G. Antonio. Epitaffio di *Girolamo Casio:* »L'unico elieuo del Vinci Leonardo«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc. p. 46.

Bramante Donato. Sonetto di *Baldassarre Taccone* »contra Bramantem«: »Bramante come can dreto me latra«

In: Biblioteca Vittorio Em. Roma, *Cod. Sessor,* 2077, c. 74 v.

— Epigramma adespoto: »Bramante giace qui in questo fosso«

In: Biblioteca Nazionale di Firenze, *Cod. Magl.* VII, Var. Poes. 9, 720, c. 298 v.

Per i sonetti di *Gaspare Visconti* cfr. *Luca Beltrami,* Bramante poeta, Milano, Colombo e Cordani, 1884.

Bronzino Angelo. Due Sonetti di *Benedetto Varchi*: a) »Non pensare,

Bronzin, che duol m'apporte« b) »Ben potete, Bronzin, col vago altero«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit., I, p. 62, 122.

— Capitolo dello stesso: »S'io dovessi, Bronzin, perdere un occhio«

In: Il primo libro delle opere burlesche del *Berni,* del *Casa,* del *Varchi* ecc. Usecht, Broedelet, 1771, p. 170.

Buonarroti Michelangelo. Elegia di *Battista Spagnuoli* »De Cupidine marmoreo dormiente, Silvula ad Elisabellam Mantuae Marchionissam«: »Progenies Veneris tanta puer inclyte fama«

In: *J. Baptistae Mantuani Carmelitae,* Opera omnia, Antuerpiae, apud J. Bellerum, 1576, I, 374.

— Epigramma di *Niccolò d' Arco* »De Cupidine dormiente, apud Illustriss. Isabellam M. Mantuae«: »Te puerum vexare cave, Cytherea, protervum«

In: *Nicolai Archi comitis,* Numerorum libri IV, Veronae, MDCCLXII, p. 159.

— Sonetto di *Benedetto Varchi*: »Ben vi devea bastar chiaro sculptore«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. I, p. 92.

— Sonetto di *F. M. Molza:* »Angiol terren, che Policleto e Apelle«

In: Poesie di *Francesco Maria Molza,* Milano, 1808, p. 189.

— Epigramma di *Evangelista Magdaleno Capodiferro* »De Michaele Bonaroto Ethrusco sculptore«: »Praxitelem vivos duxisse e marmore vultus«

In: *Janitschek,* Ein Hofpoet Leo's X. über Künstler und Kunstwerke (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1880 p. 57).

— Due epigrammi di *G. B. Strozzi il vecchio:* a) »La Notte che tu vedi in sì dolci atti«, b) »Bellezza ed onestate«

In: *E. Panzacchi,* Il libro degli artisti, Milano, Cogliati, 1902, p. 221, 222.

— Sonetto di *Giovanni della Casa*: »Nuovo fattor di cose eterne e magne«

In: *M. Buonarroti,* Rime e prose, Milano, Silvestri, 1821, p. 89.

— Sonetto di *Angelo di Costanzo*: »Angel che ogni altro ingegno avanzi e passi«

Ibid. p. 90.

— Sonetto di *Francesco Bini:* »Angiol terrestre, il cui divino ingegno«

Ibid. p. 90.

— Sonetto di *Bernardino Rota:* »Ch'io sia Rota qual voi, cortese amore«

Ibid. p. 92.

— Sonetto di *Gandolfo Porrino:* »Buonarroti sovran, che uomini e dei«
In: Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti übersetzt und biographisch geordnet von *Walter Robert-tornow,* Berlin, 1896, p. 78.

— Tre sonetti di *Benvenuto Cellini*: a) »Tra l'alte moli e sacri templi udia«, b) »Solo una fronda della tua corona«, c) »Ogni uom dice per certo ch'io ho torto«
In: *Benvenuto Cellini,* I trattati dell' oreficeria e della scultura, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 328, 358, 374.

— Madrigale dello stesso: »Lector benigno 'l Boschereccio scriue«
Ibid. p. 395.

— Due sonetti di *Ludovico Beccadelli,* a) »Tentar con penna di spiegare in carte« b) »Teco in terra dal cielo, angelo puro«
In: *A. Colasanti,* Sonetti inediti per Tiziano e Michelangelo (Nuova Antologia, marzo, 1903).

— Due sonetti dello Stesso: a) »Con passo infermo e bianca falda al volto«, b) »Se quando l'alpi e la tedesca neve«
In: Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, übersetzt und biographisch geordnet von *Walter Robert-tornow,* Berlin, 1896, p. 188, 190.

Campi Bernardino. Sonetto di *Luca Contile:* «Quando del valoroso aspetto altero«
In: Rime degli *Accademici Affidati di Pavia,* Pavia, Bartoli, MDXLV p. 232.

Caradosso. Sonetto di *Bernardo Bellincioni:* »Si ben non lega al ramo la Natura«
In: Scelta di Curiosità letterarie inedite o rare, dal secolo XIII al XVII. Le Rime di *Bernardo Bellincioni,* Bologna, Romagnoli, 1876, p. 106.

Carpaccio Vittorio. Due sonetti di *Andrea Squarzòla:* a) »Dovendomi, ritrar, Vettor Scarpazzo« b) »Due man depinte in foglio di papiro«
In: *V. Rossi,* Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla ecc., luog. cit. p. 50—51.

— Strambotto adespoto anepigrafo: »Victor mio caro di tal nome degno«
In: *A. Colasanti,* Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI, p. 198).

Carrucci Jacopo. Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Mentre io con penna oscura, e basso inchiostro«
In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit., I, p. 248.

Cavalli G. Marco. Epigramma di *Battista Spagnuoli* »Ad Marcum Cabal-

lum nobilem fictorem«: »Ipse nec est fictus, vivit Franciscus in auro«

In: *J. B. Mantuani Carmelitae,* Opera Omnia, ed. cit. III, p. 316.

Cellini Benvenuto. Sonetto di *Paolo del Rosso:* »Mirando in croce affisso il Redentore«

In: Due Trattati, uno intorno alle otto principali arti del l'oreficeria, l'altro in materia dell' arte della scultura, composti da M. *Benvenuto Cellini,* Firenze, Panizzii e Peri, MDLXVIII, appendice.

— Otto epigrammi anonimi: a) »Litis quidquid erat peritiores« b) »Quod stupeant homines viso occisore Medusae« c) Phidiaca, Celline, manu spirare metalla« d) »Natura artis erat; sed postquam Persea fudit« e) »Nunc natura parens spectabat Persea et una« f) »Hoc quodcumque vides, Persei memorabile signum« g) »Discedens olim superis Cellinus ab astris« h) Aspicis ut torvo miratur lumine Perseum«

Ibid. appendice.

— Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Valor, del gran Cellin l'alta opra visto.«

Ibid. appendice.

— Altro sonetto dello Stesso: »Sacrosanto Signor, chi ben pon mente«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. p. 123.

— Sonetto di *Michelangelo Vivaldi:* «Già la fera troncasti orrida testa«

In: *Benevenuto Cellini,* I trattati dell' oreficeria e della scultura nuovamente stampati da G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 404.

— Sonetto adespoto: »Chi scorse o scorgerà, prisco o moderno«

Ibid. 204.

— Due sonetti del *Bronzino:* a) »Giovin altier, ch'a Grove in aurea pioggia« b) »Ardea Venere bella; e lui ch'in pioggia«

Ibid. 405.

— Sonetto di *Paolo Mini:* »Nuovo Miron, che con la dotta mano«

Ibid. 406.

— Sonetto di *Matteo Ghirelli:* »Se in alta nube, e'n ricca pioggia d'oro«

Ibid. 406.

— Due sonetti anonimi: a) »Già con l'ali fraterne alzato a volo« b) »Goditi il gran colosso, antica Rodi,«

Ibid. 407.

— Sonetto di *Lelio Bonsi*: »Poscia che da vostra opra, ch'ogni avara«
Ibid. 408.

— Due sonetti di *Antonio Allegretti:* a) »Cellino, or si che superato avete« b) »Celebrò già fra' pittor Polignoto«
Ibid. 408—409.

— Sonetto di *Domenico Poggini:* »Sì come 'l ciel di vaghe stelle addorno«
Ibid. 409.

— Nove sonetti anonimi: a) »L'alto valor che in l'onorato petto« b) »Non bisogna, Cellin, che più t 'industri« c) »Tra quei monti più ch' altri ornati e belli« c) »O del ciel giù fra noi ben tu venuto« e) »Il mio Lisippo, il mio Prigotel solo« f) »Felice e più che avventurato 'l nido« g) L'Affrica e l'Asia è tutta sottosopra« h) »Quella degna virtù ch'al cor s'apprende« i) »Com 'acceso vapor, ch'in aria piglia«.
Ibid. 410—414.

Corradini Lodovico. Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori.«
In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

Cossa Francesco. Due epitaffi di *Ludovico Bolognini:* a) »Qui si vixisset diutius, superasset Apellem.« b) Querere Cossam debuero nec perdere desi?«
In: *Gozzadini,* Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio, Bologna, 1839, p. 192.

— Sonetto di *Angelo Michele Salimbeni*: »Convien che dal piacer la voglia lenti.«
In: Art, 15 febbraio—1 marzo 1888.

— Sonetto di *Sebastiano Aldrovaldi:* »S'el ciel consentì mai ch'un alto ingegno«
Ibid.

— Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«
In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

Crevalcore (da) **Antonio.** Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Da Crevalcor mestro Antonio, dotato«
In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica, ecc. p. 46.

Cristoforo Geremia. Due Sonetti di *Felice Feliciano* veronese: a) »Felix Felicianus Veronensis. Claro et peritissimo viro Christophero Hieremia Sculptorum splendori, Salutem dicit.«: »Chi mai celebrerebbe il grande inzigno« b) »Felix Felicianus Veronensis. Ad

commendationem famosissimi sculptoris Christophoris Hyeremiae«: »Non fu mai Policleto, in alabastro«

In: *Spinelli*, Versi del 400 e del 600 attinenti a pittori od a cose d'arte, tratti da Mss. Estensi. Per nozze Mazzoli-Venèri, Carpi, 1892, p. 8, 9.

Flosini Antonio. *Elegia di Evangelista Magdaleno Capodiferro* »D. M. Antony Flosini Architectoris«: »Coelum gessit Atlas, arcesque, laresque deorum«

In: *Janitschek*, Ein Hofpoet Leos X. ecc. (luog. cit.)

Forti Giacomo. Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci*, Un sonetto artistico eu., luog. cit.

Franceschi (dei) **Piero.** Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori.«

In: *Corrado Ricci*, Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

Giancristoforo Romano. Epitaffio di *Girolamo Casio*: »Il cultor Gioanchristofalo Romano«

In: *Girolamo Casio de' Medici*, Libro intitulato Cronica, ecc. p. 46.

Grandi Ercole. Elegia di *Daniello Fini*: »In laudem Herculis Grandii pictoris rarissimi«: »Pictorum prisci narrant monumenta poetae«

In: *M. Gualandi*, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Serie V, p. 67—69, Bologna, 1844.

— Sonetto di *Antonio Tebaldeo*: »Qual fu pictor sì temerario e stolto«

In: *A. Tebaldeo*, Poesie, Modena, Dionysio Bertocho, MCCCCLXXXXVIIII.

Leonardo da Vinci. Due sonetti di un anonimo che si nasconde sotto lo pseudonimo di *Prospettivo Milanese:* a) »Per tribuire solo imafatico.« b) »Victoria Vince et vinci tu victore«

In: Antiquarie prospetiche romane composte per prospectiuo Melanese depictore, senza luogo di stampa. (Per questo rarissimo incunabulo, ignoto all' Hain, al Brunet, al Panzer, al Mittaire, al Graesse e ad altri bibliografi, cfr. *Gori*, Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del sec. XV, Roma, Salviucci, 1876).

— Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Vinta Natura da Leonardo Vinci«

In: *Girolamo Casio de' Medici*, Libro intitolato Cronica, ecc. p. 46.

— Sonetto di *Bernardo Bellincioni:* »Di che ti adiri? A chi invidia hai, Natura?«

In: Scelta di Curiosità letterarie inedite o rare, dal sec. XIII al XVII. Le Rime di *Bernardo Bellincioni*, ed. cit. p. 72.

— Due sonetti di *Enea Irpino:* a) »È questa quella umana e vera forma« b) »Qual nobile e sublime alto intelletto«

In: *B. Croce*, Un canzoniere d'amore per Costanza D'Avalos

duchessa Francavilla (Atti della Accademia Pontaniana, XXXIII, memoria n. 6).

— Due madrigali dello stesso: a) »Mirand'il Vincio in sè Madonna, ratto.« b) »Chiaro e gentil mio Vincio, invan dipinge.« Ibid.

Luciani Sebastiano. Epistola di *Francesco Berni* »A fra Bastian del Piombo«: »Padre, a me più che agli altri, Reverendo«

In: Il primo libro delle opere burlesche del *Berni*, del *Casa*, del *Varchi* ecc., Usecht, Broedelet, 1771, p. 27.

— Stanze di *Francesco Maria Molza*: »Se così dato a' vostri tempi Homero«

In: Delle stanze di diversi illustri poeti raccolte da *M. Ludovico Dolce*, Vinegia, Giolito De' Ferrari, MDLXIII, 109—138.

Mantegna Andrea. Sonetto del poeta *Ulisse:* »Ulixes pro Andrea Mantegna pictore. dicto squarzono. pro quadam monialj«: »Quando fortuna e il ben disposto cielo«

In: *Venturi*, Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna ecc. luog. cit.

— Sonetto di *Felice Feliciano* »Felice ad Andria antedicto compatre del Rev. mo Cardinale Mantuano pregandolo si voglia adoperar per lui di aconzarlo col dito monsignore secondo il parlamento auto insieme«: »Dio te dia pace Andria speranza antica«

In: *Spinelli*, Versi del 400 e del 600 ecc. p. 7—8.

— Sonetto di *Filippo Nuvolone* »Per Philippum Nuvolonum vir. clar. ad Andream Mantegnam pictorem«: »Converè che il figliol di Citarea«

In: *Spinelli*, Versi del 400 e del 600 ecc. p. 7.

— Elegia di *Battista Mantovano* »In Andream Mantiniam pictorem«: »Sicut Agaenorei surgunt ubi cornua tauri«

In: *J. B. Mantuani Carmelitae*, Opera omnia, ed. cit. III, 260, 261.

— Epigramma di *Girolamo Casio:* »Il caualier Mantegna, che a' pittori«

In: *Girolamo Casio de' Medici*, Libro intitulato Cronica, ecc. p. 46.

Marco Zoppo. Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio:* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«

In: *Corrado Ricci*, Un sonetto artistico ecc. luog. cit.

Mazzoni Guido. Due Epigrammi di *Ludovico Eliano*: a) »Venatorem avium Regem, Paganine, putasti.« b) »Qui? Rex bissenus Ludovicus nominis huius«.

In: *Anatole de Montaiglon*, Sur deux statues de Louis XII., par le sculpteur modenais Guido Paganino (Archives de l'art francais, XII année, XII serie, t. II, p. 229).

Mosca Annibale. Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Orafo Agostin Mosca, e Zoilero«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc. p. 47 v.

Ombrone da Fossombrone. Due sonetti di *Andrea Squarzòla:* a) »Ombrone, tu vuoi pur starti in Bologna.« b) »Io sono un Cristo che rinega Idio«

In: *V. Rossi,* Il canzoniere inedito di Andrea Michieli ecc. luog. cit. p. 51, 54.

— Sonetto di *Antonio Cammelli* detto il *Pistoia:* »Colui che questo Cristo ha fabbricato«

In: Rime edite e inedite di *Antonio Cammelli* detto il Pistoia, per cura di *A. Cappelli* e *S. Ferrari,* Livorno, Vigo, 1884, p. 147.

— Epigramma di *Panfilo Sasso*: »Quisquis pictorem credit te fallitur, Umbro«

In: *Pamphili Saxi poetae lepidissimi,* Opera, Brescia, Misinta, 1499.

— Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Ombron da Fossombron vice pittore«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc. p. 46 v.

Petrucci Pandolfo. Elegia di *Evangelista Magdaleno Capodiferro* »de Venere picta ad focum Pandulphi Petrucij Senensis. Faustus et Venus interloquuntur«: »Cur geminos tecum non ducis Cypria amores?«

In: *Janitschek,* Ein Hofpoet Leos X., ecc. luog. cit.

— Epigramma dello stesso »de eadem Venere«: »Indoluit Juno depicta et Cypride Pallas;«

Ibid.

Pippi Giulio. Sonetto di *F. M. Molza:* »Da la più ricca vena il più pregiato«

In: Rime diverse, Vinegia, Giolito De Ferrari, p. 113.

— Epigramma di *Niccolò d' Arco:* »Ad Julium Romanum«: »Dum Minci ad rivam veteres, Juli, advehis artes«

In: *Nicolai Archi Comitis,* Numerorum ecc., p. 114.

Pisanello. Epigramma di *Leonardo Dati* »In laudem Pisani pictoris«: »Inter pictores nostri statuere poetae«

In: *Vasari,* Gentile da Fabriano e il Pisanello, ed. critica a cura di *Adolfo Venturi,* Firenze, Sansoni, 1896, p. 35.

— Poemetto del *Guarino:* »Si mihi par voto ingenium fandique facultas«

In: *Vasari,* Gentile da Fabriano e il Pisanello, ed. cit. p. 40.

— Due Sonetti di *Angiolo Galli* a) »Per parte del M^{co}. S. Oct^{o} al Pisanello

pictor. 1442«: »Se Cimabò cum Gretto et cum Gentile« b) »pro eodem supradicto M°. Oct°. (al. S. Duca di Milano)«: »Chi vol del mondo mai non esser privo«

In: *Vasari*, Gentile da Fabriano ecc. ed. cit. p. 49.

— Elegia di *Tito Vespasiano Strozzi* »ad Pisanum pictorem praestantissimum«: »Quis, pisane, tuum merito celebrabit honore«

In: *Vasari*, Gentile da Fabriano ecc. ed. cit. p. 53.

— Elegia del *Basinio* »Basinius ad Pisanum pictorem ingeniosum et optimum«: »Qui facis ingenuas rerum, pisane, figuras«

In: *Vasari*, Gentile da Fabriano ecc. ed. cit. p. 96.

— Elegia del *Porcellio* »Porcellus vates romanus in laudem Pisani pictoris«: »Si qua per ingenium et dignitos divina putamus«

In: *Vasari*, Gentile da Fabriano ecc. ed. cit. p. 61.

— Carme di *Giuseppe Castaglione* »Ad Thomam Davalum de Inici Davali numismate Josephi Castalionis carmen«: »Etsi virtutis celsam contendis ad arcem«

In: *Vasari*, Gentile da Fabriano ecc. ed. cit. p. 67.

Poggini Domenico. Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Voi che seguendo del mio gran Cellino«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. I, 264.

Pollaiuolo Antonio. Terzine di un Anonimo, che si nasconde sotto lo pseudonimo di *Prospettivo Milanese*: »Eui una tomba di corpo fusario«

In: Antiquarie prospetiche romane ed. cit. n. 112 e segg.

Raibolini Francesco. Ottava di *A. M. Salimbeni:* »Ma fra gli orafi nostri io dirò il Franza«

In: Epitalamio nelle pompe nuziali di Annibale Bentivoglio, Bologna, 1487.

— Epigramma di *Niccolò Burzi*: »Ex multis en palma viget: tibi candida phama«

In: *N. Burtii,* Musarum: nympharumque: ad summorum deorum epytomata, Bononie, MCCCCXXXXVIII.

— Elegia di *Urceo Codro* »Ad Galeatium Bentiuolium de imagine Codri.« »Ditibus in thalamis quos tu, clarissime princeps,«

In: *Urcei Codri,* Opera, ed. cit. f. CXV.

— Epigramma dello stesso »De imagine sua: »Si Codrus tibi notus est, viator«

Ibid. f. CLII.

— Epigramma di *Virgilio Porto*: »Pallia sic steterant, venerandus imagine macra«

In: *V. Porto,* Opera, p. 425.

— Epitaffio di *Girolamo Casio:* »Franza Felsineo, Orafo e pittore«
In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc., p. 46.

Raibolini Giacomo. Epigramma di *Enrico Caiado* »De effigie Hieronymi Cassii«: »Cassius hac duplex vivit sub imagine: et ipse est«
In: *Malagola,* Della vita e delle opere di Antonio Urceo Codro, Bologna, 1878, p. 252, nota.

Riccio Antonio. Sonetto di *Giovanni Testa Cillenio* »Io sarò sempre amico a' dipinctori«
In: *Corrado Ricci,* Un sonetto artistico, ecc. luog. cit.

Salviati Francesco. Capitolo del *Berni* »Al Re di Francia«: »Cristianissimo Re, dopo i saluti«
In: *Berni,* Opere Burlesche, lib. III, p. 29—36.

Sansovino Jacopo. Sonetto di *Pietro Aretino:* »Chi vol veder quel real pensiero«
In: *P. Aretino,* Lettere, Parisiis, 1609, II, p. 191.

— Epigramma di *Evangelista Magdaleno Capodiferro* »De statuis P. Coricij«: »Virgine quam genitus, quam tot miranda peregi«
In: *Janitschek,* Ein Hofpoet Leos X. ecc. (luog. cit.)
Cfr. anche *Coryciana* (ed. Blossius Palladius Ro.). Impressum Romae, apud Lu. Vincentinum St. Laurentium Perusinum Mense Julio 1524.

Sanzio Raffaello. Sonetto di *Antonio Tebaldeo*: »Castiglion mio, subitamento il nostro«
In: *G. Campori,* Faits et documents pour servir a l'histoire de Giovanni et Raphael Santi d'Urbino (Gazette des beaux arts, 1872, p. 353 e segg.).

— Epigramma di *Celio Calcagnini* »Raphaelis Urbinatis«: »Tot proceres Romam tam longa extruxerat aetas«
In: *Passavant,* Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi, trad. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1882, I, 387.

— Due epigrammi di *Evangelista Magdaleno Capodiferro*: »D. M. Raphaelis Urbinatis« a) »Dum multis vitam pictura traderet Umber« b) »Infelix patria et nimium crudelibus iris«
In: *Janitschek,* Ein Hofpoet ecc. (luog. cit.).

— Epigramma di *Baldassarre Castiglione*: »Sola tuos referens vultus Raphaelis imago«
In: *B. Castiglione,* Poesie volgari e latine corrette, illustrate ed accresciute di varie cose inedite, Roma, 1760, p. 178.

— Epigramma dello stesso »In morte Raphaelis pictoris«: »Quod lacerum corpus medica sanaverit arte«
In: Carmina quinque illustrium poetarum, Venetiis, MDLVIII, p. 41.

— Epitaffio di *Girolamo Casio*: »Ben uisse mentre uisse e morto uiue«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica ecc. p. 46 r.

— Sonetto dello Stesso »Per Raphael da Urbino«: »Se cerchi di saper chi in questo sasso«

Ibid. p. 46 v.

— Epitaffio di *Niccolò d'Arco* »Raphaelis Urbinatis pictoris epitaphium«: »Pictor eram: nomen Raphael mî: patria cultum«

In: *Nicolai Archi Comitis,* Numerorum ecc., p. 115.

— Epitaffio di *Ludovico Ariosto*: »Huc oculos (non longa mora est) huc verte; meretur,«

In: *L. Ariosto,* Carminum, lib. II.

Suardi Bartolomeo. Epitaffio di *Girolamo Casio*: »Lo architeto Bramante in Milan nacque«

In: *Girolamo Casio de' Medici,* Libro intitulato Cronica, ecc. p. 64 v.

Tassi G. B. Sonetto di *Benedetto Varchi:* »Tasso, ben so che 'l Tribol vostro e mio«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. I, p. 79.

Tura Cosimo. Elegia di *Tito Vespasiano Strozzi* »Ad Cosmum pictorem«: »Ecce novis Helene consumitur anxia curis«

In: *Strozzii poetae pater et filius,* Parisiis, 1530, Eroticon, lib. III, p. 157.

Ubaldi Angelo. Due epigrammi di *Evangelista Magdaleno Capodiferro* a) »Angelo Ubaldo«: »Democriti vix esse atomos, Ubalde, putabam« b) »de Angeli Ubaldi Medusa«: »Praxitele haud opus est: Ubaldae te ora Medusae«

In- *Janitschek,* Ein Hofpoet Leos X. ecc. (luog. cit.)

Vasari Giorgio. Sonetto di *Pietro Aretino*: »L'arte è fatta Natura, e chi nol crede«

In: *P. Aretino,* Lettere, ed. cit. II, p. 305.

— Sonetto di *Benedetto Varchi*: »Lattanzio, se 'l mondo ha nuovo Filippo«

In: Sonetti di M. *Benedetto Varchi,* ed. cit. I, p. 262.

— Sonetto di *Michelangelo Buonarroti:* »Se coi colori o con lo stile avete«

In: Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, ecc. ed. cit. p. 182.

Vecellio Tiziano. Quindici sonetti di *Pietro Aretino*: a) »Togli il lauro per te, Cesare e Omero« b) »Se il chiaro Apelle con la man dell'arte« c) »L'union de' colori; che lo stile« d) »Quel senno illustre, quel valore ardente« e) »Chi vol veder quel Titiano Apelle« f) »Furtivamente Titiano e Amore« g) »Questo è l'aureo, il bello, il sacro volto« h) »Quello

intento di magno e di sincero« i) »Di man di quella Idea che la Natura« l) »La effigie adoranda della pace« m) »Questo è Titian del secolo stupore« n) »Chi mai non vidde e veder vuol l'altera« »Questo è il Varga, dipinto e naturale« p) »Divino in venustà fu Raffaello« q) »Poi che l'inclito duce Trivisano«

In: *Pietro Aretino,* Lettere, ed. cit. I, 179; 180; II, 190; 155; 314; III, 35; V, 53; 105; 288; VI, 102; 193; 203; 205.

— Sonetto di *Bernardo Tasso*: »Ben potete con l'ombre e coi colori«

In: *Pietro Aretino,* Lettere, ed. cit., I. 181.

— Sonetto di *Niccolò Franco*: »Datevi buona voglia, Titiano«

In: *Mazzucchelli,* La vita di Pietro Aretino, Padova, Giuseppe Comino, 1741, p. 142.

— Sonetto di *Antonio Beccadelli*: »S'a la mia penna, come al vostro stile«

In: *A. Colasanti,* Sonetti inediti per Tiziano e per Michelangelo, luog. cit.

— Elegia di *Niccolò d'Arco*: »Salutat Pontani effigiem« »Salve, magne senex, cui tam felicia coeli«

In: *Nicolai Archi Comitis,* Numerorum, ecc. p. 54.

— Quattro epigrammi dello stesso: a) »Hospes, his vivi effigiem post fata poetae« b) Quaenam haec effigies? — Pontani. — Anne ipse revixit?« c) »Magnum Pontanum natura effinxerat olim« d) »Ter felix, Pontane, potes, ter maxime, dici«

Ibid. p. 55 e segg.

— Due sonetti di *Giovanni Della Casa*: a) »Ben veggo io, Titiano, in forme noue« b) »Son queste, Amor le vaghe treccie bionde«

— In: *M. Giovanni Della Casa,* Rime e prose, Fiorenza, Giunti, 1572, p. 19.

Verrocchio Andrea. Dalle stanze di *Luigi Pulci* per la Giostra di Lorenzo il Magnifico: »E mi parea sentir sonar Miseno«

In: *C. de Fabriczy,* Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici, (Arch. stor. dell'arte, 1895, p. 163) Circa l' attribuzione delle Stanze a Luigi Pulci cfr. *G. Volpi,* Le stanze per la giostra di Lorenzo de' Medici, in Giorn. stor. della lett. ital., vol. XVI, p. 361; *R. Truffi,* Ancora delle stanze per la giostra de Medici, Ibid. XXIV, 187; *Gaspary,* Storia della letteratura italiana, traduz. Rossi,II, parte I, 354—55; *Mazzoni,* in Propugnatore, Nuova Serie, v. I, parte I, 146 e segg.; *Id.,* Il Poliziano e l'Umanesimo [La Vita Italiana nel Rinascimento, II, p. 250].

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von **O. Wulff.**

II.

Giotto und seine Nachfolge.

Ließ die Analyse des Dombildes von Siena (s. S. 99 ff.) erkennen, welch' tiefgehende Bedeutung dem Zusammentreffen der gotischen und der byzantinischen Kunstströmung für die malerische Stilbildung der sienesischen Schule zukommt, so werden wir der Fragestellung nicht ausweichen dürfen, wie sich Giotto mit den beiden das Ducento beherrschenden Kunstrichtungen auseinandergesetzt hat. Vielleicht, daß sie uns den Schlüssel für das Verständnis auch seiner Stilentwicklung liefert. In der Fruchtbarkeit eines Gesichtspunktes liegt jedenfalls eine gewisse Gewähr für seine Richtigkeit.

Ein ganz anderes Bild scheint sich da zu ergeben, doch keineswegs lautet die Antwort auf unsere Frage, daß Giotto als ein Unabhängiger ganz aus sich selbst geworden sei. So möchte man heute vielleicht am liebsten denken, nachdem die Tradition von der Lehrerschaft Cimabues mit Recht fast allgemein aufgegeben ist, ohne daß es doch gelungen wäre, einen anderen überzeugenden Stammbaum seiner Kunst aufzustellen. Die jüngsten Versuche begegnen sich in der zunächst nicht ganz unwahrscheinlichen —, übrigens auch nicht ganz neuen, — Ableitung seines Stils aus Rom.[33]) Wie sie aber im besonderen, nämlich hinsichtlich seines Verhältnisses zu Pietro Cavallini, zu völlig entgegengesetzten Annahmen geführt haben, so leuchtet auch wenig ein, daß mit diesem und mit Giovanni Cosmas wirklich die für Giottos erste Entwicklung maßgebenden Persönlichkeiten erkannt seien. Von anderer Seite wird gar die Grundvoraussetzung solcher Vermutungen, seine Urheber-

---

33) Zimmermann, Giotto I, S. 287 u. 307; Hermanin, Le Galerie nazionali V. p. 14 Vgl. Strzygowski, Cimabue und Rom, S. 189.

schaft an der Franzlegende von Assisi, in Frage gestellt.[34]) Dem kritischen Zweifel muß daher das erste Wort der Entgegnung gelten.

Was den letztgenannten Forschern als Hauptbeweisstück dient, entscheidet m. E. gerade zu Giottos Gunsten —, das urkundlich von ihm im J. 1298 für den Kardinal Stefaneschi gemalte Triptychon in der Sakristei von S. Peter. Sehen wir von den aus der Vergleichung mit den Franzbildern zu gewinnenden allgemeinen Kriterien über die Raumauffassung u. dergl. bis zur Besprechung des Freskenzyklus ab. Ein paar Einzelbeobachtungen reichen allein hin, um die Zuversichtlichkeit der gegnerischen Behauptung zu erschüttern. Schon Strzygowski hat bemerkt, daß die Darstellung der Kreuzigung Petri auf der Rückseite des römischen Tabernakels (r. Flügel) eine deutliche Abhängigkeit von der Freske (Cimabues?) verrät, die im nördlichen Querschiff von S. Francesco den gleichen Vorgang schildert. Dagegen könnte man einwenden, daß hier eine allgemeinere Tradition vorliege oder daß dadurch höchstens eine Bekanntschaft Giottos mit dem älteren Bilde bewiesen werde. Doch die Wahrscheinlichkeit eines rein zufälligen Zusammenhanges verringert sich mit der Wahrnehmung, daß derselbe Triptychonflügel in dem als Giebelfüllung dienenden Rundbildchen des Abrahamsopfers ein weiteres Zeugnis für das Nachwirken in Assisi empfangener Eindrücke bietet. Der stark byzantinisierende Kopf des Patriarchen, seine Haltung und die Form der geschwungenen Waffe erinnern aufs lebhafteste an die dortige Freske eines Cimabueschülers. Den Isaak freilich hat der Künstler schon der ganz anderen Raumbedingungen wegen in abweichender Stellung und nach seinem Geschmacke als schreienden Buben dargestellt. Allein das römische Altarbild berührt sich auch mit Giottos eignen Malereien in S. Francesco, und zwar in einem so bedeutsamen Punkte, daß jede weitere Ausflucht abgeschnitten wird. Der höchst eigenartige Madonnentypus des Tabernakels findet seine allernächste Parallele zu Assisi in dem Medaillon der Gottesmutter mit dem Kinde über dem Eingange, das einen mit den vier Franzbildern aufs engste zusammengehörigen Bestandteil des malerischen Fassadenschmucks bildet.[35]) Allerdings ist es stark übermalt, aber die Hauptlinien des Kopfes haben dabei keine wesentliche Veränderung erfahren. Wir finden hier wie in Rom denselben breiten Umriß mit dem gerundeten Untergesicht, dieselbe keilförmige, gerade abgestutzte Nase mit sehr kleinen Flügeln. Auch entspricht Lage- und Größenver-

---

34) Kallab, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses. 1901, XXI, S. 41 A. 1; Berenson, Florent. Painters, p. 114 (deutsche Ausg., S. 135 hingegen wird sie anerkannt); F. Mason Perkins, Giotto (Gr. Masters in p. a. sc.), p. 71.

35) Auch Zimmermann, a. a. O. S. 319 weist das Madonnenbild, wenngleich zweifelnd, Giotto zu, wie schon Thode, Franz von Assisi, S. 464.

hältnis der Augen und des Mundes, deren Form in Assisi wohl von einem Restaurator etwas korrigiert worden ist. Der Kopf des Kindes scheint gründlich erneuert zu sein, und zwar etwas zu klein. Die derbe Gestalt des Knaben aber kommt dem gewöhnlichen Typus bei Giotto, z. B. in Padua und sogar noch bei der Madonna der Akademie, ganz nahe. In Rom allein hält Maria einen zarten, gewickelten Säugling im Arm, eine Auffassung, der wir nur noch einmal: in S. Francesco, — allerdings an ganz anderer Stelle — begegnen. Das »wohlgestaltete Knäblein« im Arm des Franziskus beim Weihnachtswunder von Greccio sieht dem Säugling des Triptychons ähnlich genug und ist offenbar dessen Prototyp, wenn der auch zu stärkerer Belebung, die im Altarbild erforderlich war, eine Hand frei und in den Mund gesteckt hat. Sogar auf die Frage, wo Giotto jenes merkwürdige Madonnenideal, das weder byzantinisch noch gotisch ist, aufgelesen haben kann, gibt wieder eins der letzten, wohl nicht ganz eigenhändig, aber doch zum Teil von ihm selbst gemalten und jedenfalls entworfenen Bilder der Franzlegende die erwünschte Auskunft. Wir sehen bei der Aufbahrung des Heiligen oben auf dem Lettner, zweifellos getreu der Wirklichkeit, ein Muttergottesbild von altertümlicher Komposition und übereinstimmendem Kopftypus abkonterfeit. In der Portiuncula also hat Giotto eine solche alte Ancona mit der bis ins 12. Jahrhundert beliebten streng symmetrischen Haltung gesehen, und jahrelang ist er in der Darstellung der Züge Marias durch ihren schweren romanischen Stil bestimmt worden. Über seine Autorschaft an der Franzlegende kann nach diesen Wahrnehmungen für einen Unbefangenen kaum ein Zweifel übrig bleiben. Es kommt aber bekanntlich noch etwas hinzu, was jeder irreführenden Hyperkritik Einhalt gebietet.

Das Tabernakel von S. Peter ist nicht das einzige Werk Giottos, das ihn mit dem Freskenzyklus von Assisi verknüpft. Wer ihm diesen abspricht, setzt sich über die signierte Tafel des Louvre aus S. Francesco in Pisa hinweg, d. h. er mutet uns entweder den Schluß zu, Giotto habe sich hier an die Schöpfungen eines Anonymus fast mit der Gewissenhaftigkeit eines Schülers angeschlossen, oder er muß umgekehrt schließen, der Meister der Franzbilder habe jenes Werk Giottos nachgeahmt. Das letztere ist anscheinend Kallabs Ansicht, da er das Louvrebild unmöglich übersehen haben kann, wenngleich er nirgends darauf Bezug nimmt. Mit der Zuschreibung der Franzlegende an Giottos Schule würde dann die Schwierigkeit in der Tat, wenn das nicht eine Täuschung ist (s. u.), von selbst hinwegfallen. Allein die Franzlegende ist, wie alle bisherigen Untersuchungen gezeigt haben, nicht etwa als eine spätere Erweiterung von der übrigen malerischen Ausschmückung der Oberkirche loszulösen, vor allem nicht an den Längswänden der ersten zwei Joche und an der

Fassadenwand (s. u.). Es müßte also nach Ausschmückung des Chores und Querschiffs eine Unterbrechung von 1—2 Jahrzehnten stattgefunden haben, während der entweder diese Teile oder gar die mit ihren oberen Fresken (Jakobs- Josephs- und Passionsszenen) inhaltlich aufs engste zusammenhängenden Malereien der sogen. Cimabueschule in den letzten beiden Jochen ebenfalls noch nicht in Angriff genommen waren. Das eine ist so unwahrscheinlich wie das andere. Aber selbst wenn man sich mit einer solchen Annahme abfinden wollte, so kann doch die ihrer breiteren Technik nach schon über das römische Triptychon erheblich fortgeschrittene, frühestens im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandene Tafel des Louvre[36]) unmöglich als Vorlage der entsprechenden Bildwerke in Assisi angesehen werden. Sie zeigt vielmehr entwickeltere Darstellungsformen (s. u.), und die Vergleichung im einzelnen lehrt, daß die Zusätze sowohl wie die Auslassungen auf ihrer Seite liegen. In den drei Predellenszenen ist die Figurenbildung eine schlankere. Franziskus selbst hat bereits die zartere Gestalt, die auf die Bardikapelle vorausdeutet. Nur im Hauptbilde stimmt der Typus noch fast ganz mit dem von S. Francesco überein. Der Ausdruck bürgt dafür, daß die Härte und Einfalt des Mienenspiels mit dem typischen Stirnrunzeln auch in Assisi auf Giottos Rechnung zu setzen ist, wenngleich Restauration sie verschärft haben mag. Daß der Begleiter des Heiligen in der Stigmatisationsfreske fortgelassen ist, erklärt sich aus der Notwendigkeit, im Altarbild die Hauptfigur ins Repräsentative zu steigern, wodurch auch das Verhältnis zur Umgebung sich von Grund aus ändern mußte. Und die dramatische Auffassung verliert hier das Befremdliche überhaupt nur unter der Voraussetzung gewollter Anlehnung an ein beliebtes Vorbild. Beim Traum des Papstes ist der Fehler, daß Franz auf dem Paviment des Portikus der wankenden Lateransbasilika steht, vermieden und die Gestalt des Petrus zur Verdeutlichung des Gedankens hinzugefügt, bei der Predigterlaubnis ist der perspektivische Fehler der Konsolenkonstruktion (s. u.) berichtigt, die Gruppe der Knieenden weniger aufgetürmt, dagegen ein für die Tiefenentwicklung sehr wirksamer Kopf eines päpstlichen Klerikers fortgeblieben. Wenn Giotto, seine eignen Kompositionen bessernd, einmal auch einen solchen guten Zug opfert, so erscheint das angesichts des verkleinerten Maßstabes unschwer begreiflich, während die Annahme des umgekehrten Abhängigkeitsverhältnisses in den vorhergehenden Fällen zu lauter Unwahrscheinlichkeiten führt.[37]) Daß er —, jedenfalls auf Wunsch der Be-

[36]) Dieses Verhältnis und eine solche Entstehungszeit des Louvrebildes hat schon Thode, a. a. O. S. 128 ff., 144, 152 und Giotto, S. 139 festgestellt; vgl. auch Schubring, Zeitschr. f. christl. K., 1901, S. 364.

[37]) Etwas ganz anderes ist es, wenn ein späterer Giottist in Florenz selbst Giottos

steller wegen der Berühmtheit seines Jugendwerkes, — sich selbst im übrigen bis zu den Gesten der meisten Nebenfiguren herab kopierte, spricht zugleich gegen eine Wiederholung aus freier Erinnerung. Es müssen ihm vielmehr, wie schon Schubring (a. a. O. S. 362) bemerkt hat, zum mindesten seine Skizzen, — wahrscheinlich sogar ausgeführte Vorlagen von übereinstimmendem Format als Grundlage für die Predella des Louvrebildes gedient haben. Die Auswahl der Szenen ist vom Standpunkt des Ordens durchaus verständlich, trifft sie doch lauter Höhepunkte, in denen das Wesen und Wirken des Heiligen hervortritt. Sie gehören auch in Assisi zum Besten, wenn auch dort noch genug des Gleichwertigen danebensteht.

Wir sind somit nach wie vor berechtigt, den Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung Giottos im Zyklus der Franzlegende von Assisi zu suchen. Dann drängt sich aber sogleich die alte Frage auf, ob sich sein Anteil an der malerischen Ausschmückung von S. Francesco auf das Heiligenleben beschränkt und wenn nicht, wie derselbe von der Arbeit seiner Vorgänger abzugrenzen sei. So verschiedene Ansichten darüber ausgesprochen worden sind, in gewissen allgemeinen Schlußfolgerungen decken sie sich. Man ist sich darüber einig, daß die Gewölbe und Wandfelder der beiden letzten Joche vor dem Altarraum durch Künstler byzantinischer Tradition ausgemalt sind, unter denen sich Vertreter der toskanischen maniera greca, seien es Schüler Cimabues oder nicht, und ein aus der römischen Mosaizistenschule hervorgegangener Meister[38]) — in dem vorletzten Gewölbfeld und den Bildern der Südwand — zu erkennen geben. Diese Malerei greift auf der Nordseite noch auf die Lünetten der beiden vorderen Joche über. Allerdings läßt sich das nur für die im nächsten (bezw. zweiten) Wandfelde dargestellte Vertreibung aus dem Paradiese mit Bestimmtheit aussprechen. Die spärlichen Reste der Geschichte Kains und Abels erlauben kein ganz sicheres Urteil. Doch ist das von geringem Belang.

Von der Bilderfolge des unteren Streifens werden die Jakobsszenen im zweiten Joch seit Thode wohl einstimmig Giotto zugeschrieben. Die Josephsbilder im vorderen sowie die vier Fresken der Passion an der Südwand (teilweise auch die darüber befindlichen Szenen aus der Jugendgeschichte Christi), Himmelfahrt und Geistesausgießung an der Fassaden-

---

Freske des Tanzes der Salome ziemlich getreu, aber vergröbernd abschreibt; vgl. Schubring, a. a. O. S. 366.

[38]) Nach Crowe u. Cavalcaselle, Hist. of paint. in It. II. p. 4; Frey, Jahrb. d. Kgl. P. K.-Samml. 1885, S. 117, Strzygowski, a. a. O. S. 179 ff. u. Thode a. a. O. S. 248 ff. Rossuti; nach Zimmermann, a. a. O. S. 272 Torriti; nach Hermanin, a. a. O. p. 109 Cavallini.

wand sollen nach Thode (a. a. O. S. 251) von Giotto, nach Zimmermann (a. a. O. S. 317) von einem unbekannten Künstler nach Giottos Entwurf, nach Hermanin (a. a. O. S. 113) endlich von Giotto unter dem Einfluß Cavallinis ausgeführt sein. Eine Reihe unleugbarer Beziehungen ist zwischen ihnen und den Franzbildern hervorgehoben worden.[39] Es ist deshalb entschieden folgerichtiger, einen einzigen ausführenden Künstler für alle diese Bilder anzunehmen, und das ist auch nach meiner Überzeugung Giotto selbst. Die Scheu, den Umfang seiner Leistungen so beträchtlich auszudehnen, kann einen vermittelnden Ausweg, für den ein stilistischer Anhalt fehlt, nicht rechtfertigen. Das byzantinische Element ist fast überall (s. u.) gleich stark und auch nirgends stärker als in den Jakobszenen. Aber weder die Annahme Thodes, daß Giotto sich aus Cimabues Schule heraus unter dem Einfluß der Antike und dank eigner freier Naturanschauung entwickelt habe, noch die Kreuzung seiner Kunst mit der persönlichen Art eines anderen Künstlers, sondern eine viel einfachere Tatsache erklärt die Stilmischung. Die individualisierende Kunstbetrachtung geht auch hier fehl, indem sie für einen solchen Einfluß nimmt, was nur ikonographische Typik ist. Giotto hat für diese Fresken byzantinische Vorlagen benutzt, und zwar, gerade so wie der Meister des Abrahamsopfers und des Baues der Arche, Miniaturen. Ein untrügliches Merkmal dessen bildet die Randeinfassung der ersten Jakobszene, das Stufenzickzack, eine der beliebtesten Rahmenbordüren griechischer Miniaturen des 10.—13. Jahrhunderts. Giotto hat sich dabei, wo wir nachprüfen können, ziemlich genau an die byzantinischen Kompositionen angeschlossen, so z. B. bei der Himmelfahrt. Obwohl halb zerstört, läßt der gesamte untere Teil der Szene auf den ersten Blick die typische symmetrische Anordnung der griechischen Ikonographie erkennen. Nur Christus, der hier dieselben Züge aufweist wie in der Halbfigur der zwölften Franzfreske, ist nach abendländischer Auffassung im Profil aufschwebend wiedergegeben. Giottos plastisch empfundene schlanke Gestalten wollen freilich in solchen Kompositionen ihren Platz nicht recht ausfüllen, trotzdem er überwiegend an der faltenreichen Gewandbehandlung der Vorlagen festhält. Diese zeigen sogar die gegürteten Hemden Jakobs wie des klagenden Jünglings in der Grablegung. Der jugendliche Kopftypus des ersteren, an dem der Maler der Franzlegende unfehlbar erkannt wird, kehrt hier am knienden Johannes wieder. Die in byzantinischer Weise aus der Felslandschaft heraustretende Greisin zeigt die für Giotto so charakteristischen beiden horizontalen Stirnfalten. Durch die Vertiefung des seelischen Ausdrucks hat Giotto, wie Zimmermann (a. a. O. S. 287 u. 317) treffend ausführt, überhaupt diesen Kompositionen ein ganz neues Leben

39) Vgl. Thode, a. a. O. S. 252 ff.; Zimmermann, a. a. O. S. 286.

eingehaucht. Er hat sich, wie bemerkt, zweifellos auch manche Änderungen erlaubt, ja das Bild der Geistesausgießung mit der vorderen Reihe der Rückenfiguren ist im wesentlichen nach gotischer Auffassung und mit gotischen Architekturformen aufgebaut, nur die Apostelköpfe tragen z. T. byzantinisches Gepräge.[40])

Nach alledem erscheint Giotto als ein in gotischer Formanschauung geschulter Künstler, der dort die Arbeit aufnimmt, wo ein Cimabueschüler oder anderer Meister der maniera greca stehen geblieben war. Daß er sie nach gleichartigen Vorlagen fortführt, spricht für einen gewissen Zusammenhang zwischen ihm und seinen Vorgängern, er ist aber jedenfalls erst hier in ihren Kreis eingetreten und mag dann mit der Vollendung der gesamten Malerei betraut worden sein. Die Franzlegende ist ja zweifellos erst zuletzt auf der unteren vortretenden Mauer, die zum Ersatz des Triforiums einen Laufgang trägt, ausgeführt. Allein, wenn Giotto im zweiten Joch zu malen anfing, wie die natürlichste Annahme bleibt, wer hat dann das Gewölbfeld des ersten mit den Gestalten der vier Kirchenväter ausgeschmückt, die keinem byzantinisierenden Meister gehören können, vielmehr das Gotischste in der ganzen Kirche sind. Darauf hat schon Thode die selbstverständliche Anwort gegeben: Giotto. Zwischen ihnen und der Franzlegende bestehen vielleicht noch innigere und z. T. dieselben Beziehungen wie zwischen dieser und der besprochenen byzantinischen Bilderreihe.[41]) Wir finden in den Papst- und Bischofsköpfen beim Traum des Innozenz und Gregors IX., bei der Erlaubnis der Predigt u. a. m. ganz verwandte Typen wieder und erkennen im jugendlichen Franziscus der erstgenannten Szene einerseits und im Jakob andrerseits die jungen Begleiter des Augustin, Ambrosius und Gregor wieder.

Dazu kommen nicht nur Übereinstimmungen in den Architekturen des Heiligenlebens mit der Cosmatenarbeit der Nischen, Pulte, Sessel und Bücherschreine der Kirchenväter, sondern wir sehen auch vor allem hier wie dort dieselbe Art der Modellierung der Köpfe mit hellen Lichtlinien und Reflexen. Sie ist aber in dem Deckenfelde noch viel sorgfältiger und die ganze Farbengebung bunter und gesättigter. Die Restauration hat diese vielleicht noch verstärkt, aber kaum etwas Fremdes hinzugetan. Solche Unterschiede haben Zimmermann (a. a. O. S. 282) u. a.

[40]) Ebenso Thode, a. a. O. S. 251. Die byzantinische Ikonographie hat ein ganz anderes Schema (ohne Rückenfiguren) für die Szene. Die Architektur mit den Konsolennischen zeigt zudem dieselbe Konstruktion wie in der Predigterlaubnis und bestätigt so Giottos Urheberschaft; vgl. die Abb. bei Auber, Zeitschr. f. b. K., 1898, S. 294.

[41]) Thode, a. a. O. S. 251 ff.; Zimmermann, a. a. O. S. 281 u. 286 ff. Daß die Gewölbfreske gar keine Byzantinismen enthalte, kann ich jedoch nicht zugeben. In der strähnigen Bartbehandlung bei den Greisen und im Reichtum der Untergewänder an straffen Faltenzügen bei gotischen Grundmotiven wirken die Vorlagen der Jakobsszenen nach.

veranlaßt, wieder einen Mittelsmann einzuschieben, den man in der Person des Giovanni Cosmas erkennt.[42]) Es würde zu weit führen, mich hier mit Zimmermanns Auffassung von diesem Künstler und der nationallateinischen Kunstströmung des 13. Jahrhunderts in Rom eingehender auseinanderzusetzen. Eine deutliche Filiation liegt nicht vor. Der gewohnte Fehlschluß auf persönliche Beziehungen aus ganz allgemeinen stilistischen Zusammenhängen kehrt hier wieder. Wenn aber Zimmermann Giotto deshalb ausschalten zu müssen glaubt, weil der Meister der Gewölbefreske ein fertiger Künstler sei, der nichts neues mehr zu sagen habe, so ist das kein durchschlagender Grund. Man darf nicht übersehen, daß wir es zweifellos mit traditionellen Typen zu tun haben. So weit eine Durchgeistigung derselben möglich war, ist sie in den feinen Beziehungen der Haupt- zu den Nebenfiguren, vor allem im Ausdruck des Aufhorchens und der gespannten Aufmerksamkeit des Begleiters des hl. Augustin und in dem gedankenvollen Ausdruck der Kirchenväter selbst in reichem Maße vorhanden. Die plastische Klarheit des Aufbaus, wie z. B. jene Nebenfiguren hinter ihren Tischchen sitzen, hat nur Giotto. Peinlich genaue Durchbildung aller Formen aber ist in den seltensten Fällen ein Kennzeichen eines Meisters, der am Abschluß seiner Entwicklung steht, vielmehr in der Regel eines Anfängers. Doch hier hat sie noch einen anderen Grund. Der Meister, der die Kirchenväter gemalt und in solcher Höhe alle Einzelheiten der Möbel, des Schreibgerätes, die Falten der Lederhandschuhe und gar die Stoffstruktur der blassgelben Mitra des Augustinus mit aller Genauigkeit wiedergegeben hat,[43]) kann nur ein Miniaturist gewesen sein, wie die Bilder selbst ins Große umgesetzte Miniaturen sind, aber selbstverständlich nicht byzantinische, sondern gotische.[44]) Seine Gotik ist keine unselbständige Fortsetzung französischen Stils, sondern eine temperierte von der Art, wie sie in Rom herrscht. Es fehlt der eigentliche Faltenschwung der Gewänder.

Fing Giotto an den Langwänden des zweiten Jochs zu malen an und ging er von beiden Seiten allmählich gegen die Fassade vor, so

---

42) So schon Strzygowski, a. a. O. S. 179 u. 189, der auch Giotto bereits als dessen Schüler ansah, dessen Beweisführung mir aber ebenso wenig zwingend erscheint. Dagegen hat schon Thode, a. a. O. S. 251 ff. die Einheitlichkeit aller dieser Malereien ebenso treffend erkannt, wie den durch sie hindurchgehenden Zwiespalt. Dieser ist aber m. E. durch die von Thode, Giotto, S. 19 noch immer festgehaltene Ableitung Giottos aus der Richtung Cimabues nicht zu erklären.

43) Man vgl. damit die Wiedergabe solcher Details mit feinster Pinselspitze im Codice di S. Giorgio (s. S. 96 A. 11).

44) Im letzten Grunde sind es allerdings wohl Nachbildungen der byzantinischen Typen der schreibenden Evangelisten mit ihrem architektonischen Beiwerk. Wie diese selbst ins Gotische übersetzt wurden, dafür bietet der Cod. di S. Giorgio Proben.

sind das Gewölbefeld des ersten und die von ihm untrennbaren Fresken der Bogenlaibungen desselben[45]) ungefähr gleichzeitig entstanden. Die peinlichere Ausarbeitung, die hier und besonders an den Jakobsbildern noch zu spüren ist, legte er als Freskenmaler bald ab, daher ist in der Franzlegende seine Formengebung schon eine ziemlich ausgeglichene. Die Technik hat er erst von seinen byzantinisierenden Vorgängern, neben denen er wohl noch eine Zeit lang tätig war, erlernt. Später wendet er die dunkle Untermalung, die in Assisi überall hindurchblickt, nicht mehr an.[46])

Wer vor die Franzlegende hintritt, wird, so lange die verstreuten byzantinischen Reminiszenzen unbemerkt bleiben, an denen es nun umgekehrt in ihr keineswegs fehlt,[47]) zuerst gewiß einen klaffenden Unterschied gegenüber jener oberen Freskenserie der beiden ersten Joche empfinden. Warum erscheint sie so ausgesprochen gotisch, oder, wie die Meisten vielleicht lieber sagen werden, so lateinisch und so frei von der griechischen Tradition? Wenn Giotto, wie man bis heute glaubt, erst hier den Stoff vollkommen neu zu gestälten hatte, so wären noch viel stärkere Anklänge an die byzantinisierenden alt- und neutestamentlichen Bilder in S. Francesco zu erwarten. Der Gegensatz ist so groß, weil dieser Freskenzyklus offenbar auf der gegebenen Grundlage der Buchillustration beruht. Dann ist es auch leicht zu verstehen, warum die Vergleichung der älteren Darstellungen der Franzlegende in der Tafel- oder Wandmalerei so wenig Berührungspunkte mit den Fresken Giottos ergeben hat.[48]) Daß das Ducento noch eine andere Redaktion in der Miniatur besessen hat, gewinnt schon angesichts der Tatsache, daß Giottos Erzählung an Bonaventuras Lebensbeschreibung des hl. Franz anschließt, eine hohe Wahrscheinlichkeit. Es muß illustrierte Viten des Franziskus gegeben haben, so gut wie die Wirksamkeit des Ordens von der Buchmalerei zum Gegenstand der Schilderung gemacht worden ist.[49]) Es liegt mir fern, den gesamten Zyklus von Assisi auf solche Vorbilder zurückführen zu wollen. Manche Szenen tragen unverkennbar den Stempel augenblicklicher originaler Erfindung, andere mag Giotto umgestaltet haben. Die psychologisch-dramatische Vertiefung des Stoffes ist fraglos sein eigen. Aber für eine

45) Thode, a. a. O. S. 19 m. Abb.; Zimmermann, a. a. O. S. 283.

46) Vgl. Bertaux, S. Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel XIII sec., p. 102.

47) Zum (römischen?) Christustypus vgl. Zimmermann, a. a. O. S. 291 und 313. Seine niederfahrende Bewegung (12 Fr.) und das Himmelssegment sind echt griechische Motive, denen weitere Hinweise auf die (Jakob ähnlichen) Köpfe der Wächter in der 6, die Magier in der 11, hier, in der 2 und 3 Freske auch auf die Faltengebung hinzuzufügen sind; vgl. auch Tikkanen, Der maler. Stil Giotto's, S. 24.

48) Vgl. die Zusammenstellung bei Thode, a. a. O. S. 110 ff.

49) Vgl. eine solche Darstellung bei Plon, S. François.

Reihe von Bildern, wie jene Hauptmomente aus dem Erdenwandel des Franz, welche die Tafel im Louvre wiederholt, werden Typen vorhanden gewesen sein, die von ihm nur mit stärkerem Lebens- und Anschauungsgehalt erfüllt worden sind. Sie heben sich daher aus der Reihe der übrigen durch eine besser abgewogene Komposition heraus. Allein der ausschlaggebende Grund, den Meister der Franzlegende, d. h. für mich Giotto, aus der Miniatur herzuleiten, muß durch die Betrachtung der ersteren allein zu erbringen sein, wenn wir nicht fehl gehen. Hermann Grimm hat bereits —, freilich ohne jede Begründung, — Giotto als Miniaturisten angesprochen![50] Nur in den Malereien von Assisi konnte er den Beweis dafür sehen.

Gleich das äußere Format der Fresken und die dadurch bedingte ganz unmonumentale Zerlegung jedes Wandfeldes in drei Hochbilder entspringt der Gewohnheit des Miniaturisten, seinen Rahmen der Blattseite anzupassen. Wie viel besser wirken diese ersten Schöpfungen Giottos noch als Illustration des modernen Buches im Vergleich mit seinen späteren Wandgemälden.[51] Das Größenverhältnis der Figur zum Bildfelde ist demgemäß nichts weniger als auf dekorative Wirkung berechnet. Namentlich im ersten Bilde ist dieselbe viel zu klein genommen, ein Vergreifen im Maßstabe, das schwer erklärlich erscheint, wenn die Komposition erst für die gegebene Wandfläche entworfen wäre. Hatte ein anderer oder gar Giotto selbst bereits als Miniaturist den Stoff gestaltet, so kann er sich sehr wohl im Anfang über die Notwendigkeit einer Änderung seines Stils noch nicht klar gewesen sein. Nicht weil es zuletzt,[52] sondern weil es zuerst und im engeren Anschluß an eine Miniatur entstanden ist, weicht das erste Bild (Franziskus, durch den Irren verehrt) von den folgenden erheblich ab. Die sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten, besonders in der Architektur, bestätigt das wieder. Auch in der zweiten Freske ist die Bergformation der Landschaft und das Kleinleben der Vegetation weit eingehender behandelt als in den späteren Landschaftsdarstellungen (14. und 19. Freske), so daß man darin sogar eine bestimmte Örtlichkeit zu erkennen geglaubt hat.[53] Die Gestalten sind hier schon beträchtlich größer geworden, und Giotto steigert in der Folge noch ihr Maß, um gelegentlich wieder etwas zurückzugehen (5. und 9. Freske). Ein gewisses Schwanken läßt sich bis zuletzt beobachten, ohne daß das grundsätzliche Verhältnis der Figur zur Bühne eine Veränderung erfährt.

[50]) H. Grimm, Das Leben Michelangelos, S. 10.

[51]) Vgl. die ganzseitigen Reproduktionen bei Perkins, a. a. O. p. 12—15, 25 ff., 31 ff.

[52]) Wie Zimmermann, a. a. O. S. 359 den auffälligen Tatbestand erklären zu müssen glaubte; vgl. bei Frey a. a. O. S. 121 ähnliche ältere Aufstellungen.

[53]) Kallab, a. a. O. S. 41; Schubring, Das Museum, 1903, S. 34.

Es wird einzig durch das Bestreben bestimmt, die Architektur in einem der Wirklichkeit möglichst entsprechenden Größenwert wiederzugeben. Auffallend ist der Mangel zentraler Komposition. Nur in wenigen Szenen steht Franz in der Mittellinie, und auch da kann man kaum von monumentaler Anordnung sprechen, — weil die Gestalt meist isoliert ist und dann um so schwächer wirkt, wohlverstanden, als formaler Flächenwert, denn Giotto weiß ihn überall durch bedeutsamen Ausdruck und durch die Blickführung als Protagonisten hervorzuheben. Das Hauptmittel seiner dramatischen Schilderung bietet die Gegenüberstellung getrennter Einzelfiguren oder Gruppen (1. und 5. Freske), er scheut selbst bei dürftigstem szenischen Hintergrund keine Lücken (8. bis 12. Freske), ja er sucht sie fast. Er ist ganz von räumlich-plastischer Empfindung beherrscht, stellt seine Figuren meist auf gleicher Bodenhöhe auf und führt die Deckungen vollkommen richtig durch. Er entwickelt dadurch viel mehr Raumtiefe, als seine schmale Bühne zu enthalten scheint. Daß wir uns diese aber tiefer vorzustellen haben, beweist u. a. schlagend die starke Verkleinerung der Gestalten in den Stadttoren von Arezzo bei der Teufelaustreibung. Hier tritt der umgekehrte Fall wie bei Duccio ein, daß sich die Köpfe der Hintergrundsfiguren nicht über, sondern unter statt auf dem normalen Horizont (d. h. in Augenhöhe der vorderen) befinden.

Giotto geht mit seinen beschränkten Mitteln im Weihnachtswunder von Greccio sogar auf realistische Wiedergabe eines bestimmten Raumes aus, indem er uns in den Chorraum der Portiuncula hineinführt.[54]) Überhaupt ist ein Schnitt nirgends zu sehen, am wenigsten jedoch vor dem Weihnachtsbilde, das die erste Stelle an der Fassade einnimmt. Die Fortschritte, welche sich in den nächsten Szenen zeigen,[55]) kann der Künstler sehr gut im Verlauf seiner Tätigkeit in Assisi gemacht haben, z. T. sind sie wohl auch, wie bemerkt, auf die Benutzung einzelner schon durchgebildeter Kompositionen zurückzuführen. Giottos künstlerische Grundrichtung ändert sich in S. Francesco nirgends, vielmehr entwickelt sie sich in fortwährender Steigerung bis zu einem kritischen Punkte. Ist schon beim Streit mit dem Vater eine ansehnliche Zahl sich deckender Gestalten

54) Nur so ist die von Thode, a. a. O. S. 140 und Zimmermann, a. a. O. S. 333 hervorgehobene Abweichung von der Legende in der Verlegung des Wunders in eine Kirche, d. h. auf den Schauplatz der späteren regelmäßigen Wiederholung der Feier, zu verstehen. Daß die Portiuncula gemeint ist, verbürgt die Übereinstimmung mit der 22. Freske, wo sich dasselbe Kruzifix, von vorn gesehen, vom Lettner herabneigt, und damit zugleich Giottos Urheberschaft an der letzteren (s. o.). Eine Parallele bietet die 4 Freske; vgl. Thode a. a. O. S. 124.

55) Die von Zimmermann, a. a. O. S. 334 bemerkten Fortschritte betreffen Unwesentliches oder erklären sich durch die allmähliche Überwindung der anfänglichen Unsicherheit bei der Umsetzung der Vorbilder oder Skizzen in den großen Maßstab (s. o.).

zu einer Gruppe zusammengeschlossen, so wird sie im Weihnachtswunder noch bedeutend vermehrt. Zugleich wird hier die bereits bei der Vertreibung der Teufel versuchte Bewegung aus der Tiefe heraus mit Entschiedenheit aufgenommen. Beim Tode des Edlen von Celano setzen sich beide Tendenzen, wenngleich noch maßvoll, fort. In der Predigt vor Honorius strebt Giotto, einen ähnlichen Vorgang wie bei der Szene der Predigterlaubnis in klarster räumlicher Gruppierung zu gestalten. Während Franz und der Papst sich dort fast im Profil in den Bildhälften gegenüberstanden und nur der letztere und sein Gefolge perspektivische Reihen bildeten, die Köpfe der Mönche hingegen nach traditionellem Prinzip mehr übereinander aufgereiht waren, ist jener nun fast in die Mitte und mehr in die Vorderansicht gerückt und die Richtungen der Sitzenden schließen sich hinter ihm im Winkel zusammen. Bei der Erscheinung des Franziskus in Arles wird der bedeutend angewachsene Zuhörerkreis durch Schrägstellen der mit Rückenfiguren, vor denen noch zwei Reihen anderer am Boden sitzen, besetzten Bank in umgekehrter Richtung erweitert. Die Verlängerung der Wandkonsolen dient als das entsprechende, aber keineswegs äquivalente Mittel, um die Raumdarstellung selbst zu steigern. Giottos Gruppen sprengen dieselbe Bühne, die Duccios Figurenmassen nicht zu füllen vermögen. Er entwickelt durch sie mittels Wendungen und Richtungskontraste eine ungleich größere Raumillusion, als die gegebene lineare Konstruktion zu erzeugen vermag. So dürfte denn auch die mitunter maßlose Häufung der Gestalten in den nachfolgenden Szenen, die sich auf den Tod des Heiligen beziehen, Giottos eigenster Absicht entsprungen sein. Allerdings glaube auch ich nach der 19. Freske eine gewisse Wandlung der Stilformen zu sehen, aber wieder nicht einen jähen Wechsel, der uns berechtigen würde, den gesamten Schluß des Zyklus dem Meister abzusprechen.[56] Eine starke Beteiligung von Schülern, die sich ihm während seiner offenbar doch mehrjährigen Arbeit zugesellt haben dürften, scheint mir die Abweichungen ausreichend zu erklären. Es sind sichtlich mehrere fremde Hände zu erkennen, eine solche z. B. beim Abschied der hl. Klara vom toten Franz, wieder eine andere bei den letzten Szenen mit den überschlanken Gestalten. Dazu kommen Restaurationen, die z. T. unverkennbar ins 15. Jahrhundert weisen, wie z. T. die seitlichen Vordergrundsfiguren beim Ungläubigen an der Bahre des Toten. Giotto hat jedoch namentlich an diesen nächstfolgenden Szenen gewiß noch mehr oder weniger Anteil und jedenfalls die Entwürfe geliefert, wenn auch die ausführenden Kräfte die Schuld trifft, daß manche

[56]) Wie Perkins, a. a. O. p. 83, der in der 20. bis 28. Freske nur Schülerarbeit sieht; vgl. Thode, a. a. O. S. 255 u. Zimmermann, a. a. O. S. 348 ff., der ganz eigenhändige Ausführung annimmt.

Deckungen, — so z. B. beim Tode des Heiligen, — nicht klar genug wirken. Schwerlich hätte er sonst in der Vollreife seines Monumentalstils die Grunddisposition und die Hauptmotive unter Kontamination der letztgenannten beiden Szenen in der Bardikapelle wiederholt. Aber wie tritt dort gegen andere Kompositionsprinzipien zurück, was in Assisi fast als das Hauptproblem erscheint, an dem er arbeitet, eine immer größere Menge von Gestalten in überzeugender, körperlich räumlicher Tiefenaufstellung auf die Fläche zu bringen! Viel zu folgerichtig wird dieses Ziel hier verfolgt, als daß man ihm die Schlußszenen, in denen in gleicher Absicht die Mittel überspannt werden, ganz absprechen oder an irgend einer Stelle eine längere Unterbrechung seiner Tätigkeit annehmen könnte.

Werfen wir nun einen genauer prüfenden Blick auf die Raumgestaltung selbst — es handelt sich in erster Linie um die des Innenraumes —, die vor allem gegen Giottos Urheberschaft an der Franzlegende geltend gemacht wird.[57] Soll sie doch eine Stufe bezeichnen, welche nicht vor dem ersten Jahrzehnt des Trecento von der italienischen Malerei erreicht worden ist. Das System Duccios wird dabei anscheinend als die schon gewonnene Voraussetzung derselben angesehen. Ist wirklich die räumliche Konstruktion in Assisi so viel weiter fortgeschritten, als die des sienesischen Meisters? Worin soll diese Überlegenheit bestehen? Und wo kann der Ausgangspunkt der Grundschemata liegen, die hier wie dort zur Anwendung kommen, wenn Duccio nicht ihr Erfinder ist, wie Kallab doch meint, ohne in irgend einer Richtung eine Vermutung zu äußern. An die Miniaturmalerei zu denken, will uns wieder ein anderer Schüler Wickhoffs verwehren, wenn er annimmt, daß erst Giottos Vorgang und die neue Raumauffassung des monumentalen Stils der italienischen Miniaturmalerei jene Richtung auf das malerisch Räumliche gegeben habe, die sie angeblich von der französischen prinzipiell unterscheidet.[58] Kallab und Dvořak vertreten sichtlich denselben Standpunkt, wenn der erstere (a. a. o. S. 39) den Fortschritt, der sich in Italien um die Wende des Jahrhunderts in der Raumdarstellung vollzieht, auf die Vereinheitlichung der von der spätantiken Kunst z. T. durch byzantinische Vermittlung überkommenen perspektivischen Mittel zurückführt. Denn nach Dvořak (a. a. O.) fand man erst in Italien, wo das in Frankreich ausgebildete neue (»zeichnerische«) Darstellungsvermögen mit dem neu erwachten Interesse für altchristliche, byzantinische und antike Kunstwerke

---

57) Kallab, a. a. O. S. 41 A 1) weist sie ins erste oder zweite Jahrzehnt des Trecento; vgl. jedoch Anm. 78.

58) Dvořak, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses 1901. XXII. 65 und Mittlg. d. Inst. f. österr. Gesch. Forschung. 1897, S. 819.

Hand in Hand ging, »den Weg vom gotischen Zeichenstil zum plastisch-malerischen der späten Antike« oder »zum Naturalismus der Gesamtauffassung« statt der »stilisierten Gebundenheit«, in der die französische Miniatur trotz aller Bereicherung durch neue Naturbeobachtung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts stecken blieb. Es liegt mir fern, die fördernde Einwirkung der antikbyzantinischen Tradition auf die Neuschöpfungen der italienischen Malerei bestreiten zu wollen, wir werden vielmehr auf ein wichtiges von dieser Seite aufgenommenes Element unsere Aufmerksamkeit zu richten haben. Aber es ist bisher nicht gelungen und wird schwerlich gelingen, ganz bestimmte Typen der architektonischen Räumlichkeit aufzuweisen, die das Ducento oder Trecento als Ganzes von der Antike oder von Byzanz aufgenommen hätte. Denn es fand dort teils unzusammenhängende, teils viel zu komplizierte und darum nicht entwicklungsfähige Gebilde. Dagegen liegen in der gotischen Miniatur, und zwar schon in der französischen auf ihrer frühesten Stufe, unverkennbare Ansätze einer Raumbildung vor, die wir bei Duccio wie bei Giotto auf eine höhere Stufe gebracht sehen. Ein Ausblick nach Paris gibt hier schon wichtige Erkenntnisse, trotzdem wir noch nicht imstande sind, die Filiation zwischen dem Anfangs- und Endpunkte der Entwicklungsreihe aufzudecken.

Fassen wir deshalb einmal die Raumbehandlung ins Auge, wie sie z. B. der berühmte im sechsten oder siebenten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts vollendete Psalter Ludwigs des Hl. (Bibl. nat. N. 10,525) bietet. Jede seiner ganzseitigen Miniaturen ist in ein und denselben architektonischen Rahmen eingeschlossen. Dieser baut sich innerhalb der ornamentalen Bordüre in Gestalt von zwei, auf drei schlanken Säulchen (zweien am Rande und einem mittleren) ruhenden, unter je einem Wimperg zusammengefaßten Doppelarkaden auf. Darüber läuft die Obermauer eines gotischen Langschiffs mit seinen Fenstern hin. Die Zwischenstützen in beiden Arkaden sind fortgelassen, um das übrigbleibende Bildfeld nicht noch mehr zu zersplittern, gelegentlich fällt selbst die mittlere Hauptstütze fort, um eine vollkommene Vereinheitlichung desselben zu ermöglichen. Das ganze Rahmenwerk ist augenscheinlich noch für sich gedacht, denn Wolkenfransen an den gotischen Bogen zeigen an, daß innerhalb desselben ein idealer Raumausschnitt liegt. In diesem entfalten sich nun die Szenen nicht etwa als reliefartige Kompositionen, sondern in einer durchaus körperlich-räumlichen Anordnung, deren einziges Darstellungsmittel freilich die Überschneidung bleibt, die dafür eine um so reichere Anwendung findet. Die Formen decken sich z. B. im Kampfgetümmel bis zu fünffacher Gliedertiefe, sie stehen vor und hinter Architekturen, Zelten und Bodenerhebungen, welche anfangs spärlich, dann immer reichlicher in eine oder

beide Arkaden eingestellt werden, sodaß mitunter vom Goldgrund wenig übrig bleibt.[59] Das Streben, Körper- und Tiefenvorstellung zu erwecken, ist handgreiflich. Wenn auch die malerisch-plastische Modellierung fehlt, die erst die italienische Miniatur gewinnt, so ist es jedenfalls falsch, daraus einen prinzipiellen Gegensatz abzuleiten. Hier liegt vielmehr nur eine Inkongruenz von Kunstwollen und Kunstmitteln vor, die früher oder später auch ohne italienischen Einfluß zur Vervollkommnung der letzteren geführt haben würde. Mit der Entfaltung plastischer Auffassung in der Bildnerei hebt die Gotik in Frankreich an, dieselbe wird alsbald auch in der Malerei zur treibenden Kraft. In der Tat erfüllen ja jene Säulchen des architektonischen Rahmens im Ludwigspsalter genau denselben Zweck, wie das Stabwerk an den Königsgalerien der Kathedralen, sie betonen auch für die Miniatur den vorderen Abschluß des Raumes, die nächste mögliche Überschneidung der Körper. Das Ganze ist daher doch von Anfang an mehr als bloße Umrahmung. In der Plastik genügte die Herstellung einer dem Körpervolumen entsprechenden flachen Raumschicht, die in der Rückwand von selbst ihren Abschluß findet, in der Malerei fand die einmal belebte Vorstellung kein solches Hemmnis und konnte kühner in die Tiefe gehen. Unfehlbar gerät das Bild mit der Architektur alsbald in räumlichen Widerspruch oder Zusammenhang, das erstere z. B. schon im Ludwigspsalter, wenn (f. 13 v.) die Himmelsleiter hinter dem Schläfer aufsteht, oben hingegen sich an die gotische Dachbildung anlehnt. Weit bedeutsamer aber sind die Fälle, in denen gewisse Bildelemente, nämlich die in den Raumausschnitt eingestellten Architekturen, mit dem Rahmen eine Art Verbindung eingehen. Diese erscheinen im Ludwigspsalter in der Regel noch als unabhängige Bauten, die oft nur aus einem flachen offenen Bogen bestehen, welcher eine rautenförmige gemusterte Innenwand sehen läßt. Dann wachsen Zinnen, endlich Giebeldächer über dem Bogen auf. Die Einstellung nimmt jedoch von Anfang an auf den Architekturrahmen Rücksicht, indem fast jeder Bau genau eine halbe oder ganze Doppelarkade desselben füllt. Im ersteren Fall wird manchmal die fehlende Zwischenstütze (s. o.) der Rahmenarchitektur herabgeführt, um zusammen mit der mittleren die seitliche Begrenzung des Tapetenmusters zu übernehmen, und es bleibt nur der hochhinaufgerückte Zinnenabschluß von dem eingestellten Bau übrig (f. 39b). So entsteht der Eindruck, als wenn das Rautenmuster den Hintergrund der Halbarkade der Rahmenarchitektur selbst bilde. Schießlich wird eine, ja werden beide Doppelarkaden bis zur Spitze hinauf mit dieser Tapete

59) Vgl. Omont, Psautier de S. Louis, pl. IV, V, XI, XVII, XXIX, XXXVIII, XLVI, XLVIII, LIV, LXIV, LXVII und Lecoy de la Marche, Les Mscr. et la Miniature, p. 203 u. 205.

ausgekleidet (f. 11 b u. a.). Einzelne Miniaturen, wie die in ihrem Garten vor solchem Hintergrunde badende Bathseba (f. 85b), verraten freilich, daß es sich hier zunächst wohl mehr um eine dekorative Spielerei handelt. Aber wie leicht konnte ein solches Bild als Darstellung eines einheitlichen Gebäudes aufgefaßt werden, dessen Inneres man zugleich mit dem äußeren Oberbau, d. h. im Ludwigpsalter jener gotischen Kirchenflucht, sieht. Daß das sicher geschehen ist, dafür spricht die Parallele der Initialen, deren Grundfüllungen um die Gestalt des Königs durch Lilienornament oder andere Musterung sichtlich bereits die Bedeutung der Rückwand eines Zimmers angenommen hat, sobald uns z. B. Jesse auf seinem Bette mit darüberhängendem Vorhang in einem so gefüllten quadratischen Rahmen begegnet.[60])

Kehren wir nun zu einer näheren Betrachtung der architektonischen Raumformen Giottos in Assisi zurück und halten wir sie mit denen Duccios und Simone Martinis zusammen, so geben sie sich in der Hauptsache unschwer als konkreter ausgestaltete Neubildungen, entstanden auf der Grundlage jener z. T. dekorativen, z. T. noch ganz unentwickelten Architekturen der französischen Miniatur zu erkennen. Der Zusammenhang mit ihr verrät sich besonders in der Franzlegende augenfällig durch die in verschiedenen Raumtypen vorkommende ornamentale Musterung der Wände bis zu halber Höhe oder noch höher. Ist sie auch als ein vorgehängter Stoff charakterisiert, so läßt doch die spärliche, das Ornament fast gar nicht brechende Faltengebung keinen Zweifel daran, daß sie auf das alte Tapetenmuster der Miniatur zurückgeht. Weder Duccio noch Simone bewahren eine Spur davon, Giotto hingegen führt sie sogar in die nach byzantinischen Vorlagen ausgeführten Jakobsszenen ein. Die anschauliche Zurückschiebung der Rückwand durch die Einfügung der Decke ist der entscheidende Schritt gewesen, der die trecentistischen Architekturen von den primitiven Vorstufen der französischen Miniatur getrennt hat. Damit gewannen sie ihre Selbständigkeit. Wir verstehen dann leicht, wie die Malerei zu dem Kompromiß gekommen ist, gleichzeitig Außen- und Innenansicht der Gebäude zu zeigen, — was als spontane Erfindung, an die Kallab (a. a. O. S. 33 ff. u. 27) zu denken scheint, eine dem Entwicklungsgrundgesetz aller Kunst, das »Kontinuität« heißt, widersprechende Erscheinung wäre. Die säulenähnlichen Stützen und der Hintergrund waren das Gegebene, sie sind nur für die Anschauung klar auseinander getreten, und die ersteren behalten ihren Platz am vorderen Bildrande. Daß die perspektivische Raumdarstellung von der Decke ihren Ausgang nimmt, dafür ergibt sich die Probe aus der Wahrnehmung,

[60]) Vgl. Omont, a. a. O. pl. LXXX ff.; Lecoy de la Marche, a. a. O. p. 177; das wird auch von Dvořak, a. a. O. S. 66 anerkannt.

daß die Fluchtlinien des Bodens anfangs entweder gänzlich fehlen, mit Absicht verschleiert oder doch nur zaghaft angedeutet werden. Ihre klare Durchführung wird, besonders in Siena, erst sehr allmählich gewonnen, und in demselben Maße wächst die Standfläche empor.

Wo der entscheidende Fortschritt erzielt worden ist, das bleibt zunächst eine offene Frage, nur so viel ist von vornherein wahrscheinlich, daß Italien das Hauptverdienst daran hat. Vielleicht läßt sich noch eine bestimmtere Vermutung (s. u.) wagen. In Assisi, nicht minder aber bei Duccio und Simone liegen bereits mehrere Formen, deren unterscheidendes Merkmal die Deckenbildung darstellt, nebeneinander, die schon als Ergebnis einer reicheren Entwicklung erscheinen. Die deutlichste Beziehung zu den primitiven Grundtypen offenbart die Wiedergabe des Raumes als gewölbte Halle, in die wir durch drei offene gotische Arkaden hineinsehen. Ich möchte darin die älteste, möglicherweise schon in Frankreich gefundene Form erblicken, da sie sich gleichsam organisch aus der gotischen Scheinarchitektur ergibt und das geringste perspektivische Können voraussetzt. Galt es dabei doch nur, die Gewölbrippen von einem Bogenansatze zum anderen, der ihren imaginären gegenüberliegenden Endpunkt verdeckt, durchzuführen, wobei es auf Richtigkeit der Kurve sehr wenig ankam. Bei Giotto (im Konzil zu Arles) und Simone Martini (beim Tode des hl. Martin) tritt uns schon eine durch Sichtbarmachung der Ansatzstellen des Hintergrundes vervollkommnete Bildung entgegen. Duccio gebraucht dieses Schema gar nur (bei der Bestechung des Judas) als Hintergrundsarchitektur in Schrägansicht und mit Rundbogen (weil sein Bau sonst zu hoch geraten wäre) und beweist damit seine Abhängigkeit von der einfacheren Vorstufe, die bei Giotto und Simone auch schon eine empirische perspektivische Verschiebung der Rippen in den Seitenarkaden aufweist. Aufgegeben ist bei beiden, also hier offenbar schon in der italienischen Miniatur der äußere Oberbau, was wohl begreiflich erscheint, denn er hatte bei Ausgestaltung der gesamten Bildbreite als Innenraum weiter keinen Zweck. Wo man aber, wie Duccio, diese Deckenbildung für einen Teilbau anwendet, stellt sich das Dach nach der allgemeinen Regel, die für solche beobachtet wird, wieder ein. Allein bei der Darstellung kleinerer Gebäude und Hallen wenden alle drei genannten Meister gewöhnlich schon die flache Decke an, so z. B. Giotto beim Traum des Innozenz und beim Traum und Gebet des hl. Franz, Duccio am Hause des Pilatus, Simone in den Funeralien des hl. Martin. Trotzdem leiten solche Raumgebilde sichtlich ihre Herkunft von den im Ludwigspsalter noch unter die dekorative Architektur eingestellten nur eine Bildhälfte oder noch weniger füllenden offnen Häusern und Hallen mit den Flachbogen ab, an denen sich auch dort schon die Ein-

führung von Zwischenstützen beobachten läßt (Simsons Tod, f. 62). Dadurch, daß sie mit den Hauptarchitekturen zusammenwuchsen, sind auch die letzteren bis an die Bildfläche vorgerückt.

Ob die Einführung der flachen Decke, die diese Umbildungen und Verquickungen schon zur Voraussetzung haben, zuerst an den Teilbauten oder für den einheitlichen Innenraum erfolgt ist, werden erst weitergehende Untersuchungen feststellen können. Vor der Hand läßt sich nur eine allgemeine Vermutung darüber aussprechen, auf welchem Wege man dazu gelangt ist. Zwei Details weisen ihr die Richtung. Bei Duccio sowohl wie bei Giotto drängt sich die Beobachtung auf, daß diese Deckenbildung meist in der Begleitung von Konsolen auftritt, und zwar in Assisi mit dem überfallenden Akanthusblatt der römischen Architektur. Wir haben es da also vielleicht wirklich mit einer aus der Anschauung antiker Architekturmalerei, in der Kallab die Hauptgrundlage der trecentistischen Raumkonstruktion sieht, entspringenden Anregung zu tun. Nicht durch Vermittlung der byzantinischen Kunst, die dergleichen kaum über die altchristliche Zeit bewahrt hat, sondern aus römischen Vorbildern dürfte das Motiv aufgenommen sein. Es bot im Kleinen ein Gesamtbild perspektivisch verkürzter Glieder mit den dazwischenliegenden Teilflächen des Gebälks und ließ sich leicht durch gleichzeitige Verwendung im Gegensinne zur Gesamtansicht einer von konvergierenden Fluchtlinien durchsetzten Decke ausgestalten. Man versteht dann leicht, warum stets bei Duccio und einmal auch bei Giotto (im Konzil zu Arles) die Konsolen (hier in der Umbildung zu halben Gurtbogen) bis an die Bildfläche heranreichen. Es ist das die primitive Grundform, die Duccio ganz konservativ und schematisch bewahrt, Giotto durch eine reichere Abwandlung ersetzt. In genetischer Beziehung ist die Raumbildung in Assisi allerdings zum Teil fortgeschrittener, das beweist aber nichts für die Chronologie. Daß sich Giotto hier noch in tastenden Versuchen bewegt, läßt die mißglückte Anbringung der Konsolen bei der Predigterlaubnis erkennen, wo sich diejenigen der Rückwand mit den benachbarten der Seitenwände in einer Vertikale begegnen, welche als Verlängerung der Ecke der Wände selbst erscheint, während sie der Bildmitte etwas näher liegen müßte (wie im Louvrebilde). Und vor allem zeigt das zweite charakteristische Detail, wie nah gerade Giotto noch dem Ausgangspunkt des ganzen Systems steht. Es fällt auf und stimmt ganz zur früheren Beobachtung, daß wieder regelmäßig bei Duccio[61]), aber sogar

[61]) Bei Duccio in der Mehrzahl der Bilder auf der Rückseite der Ancona, bei Simone bei den Funeralien des hl. Martin, doch entfernt sich schon der erstere gelegentlich recht weit von der primitiven Grundform, wenn er einmal im Hause des Pilatus den offnen Dachstuhl darzustellen unternimmt.

noch bei Simone Martini eine Kassettendecke von einer oder wenigen Reihen vorliegt. Giotto hat diese ebenfalls, wenngleich nur in den kleineren Teilbauten und den aus solchen zusammengesetzten sehr mannigfaltigen Innenräumen der letzten Fresken, in den o. a. (7. u. 18. Fr.) hingegen schon eine glatte Decke. Dafür läuft aber bei ihm eine zweireihige Kassettendecke über den Bildern die gesamten Wände entlang, getragen von den die einzelnen Szenen trennenden gemalten Säulen, und darüber ein richtiger Konsolenfries mit Gesims, sodaß gleichsam vor der Malerei noch eine Raumschicht geschaffen ist, mit einem Wort die gleiche Konstruktion, die wir bei Duccio in das Bild selbst aufgenommen sehen und von der offenbar auch Giotto ausgegangen ist. Und wenn irgendwo, so ist hier eine Erwägung über ihren Ursprung am Platze.

Es ist mit Recht namentlich von Zimmermann auf das reich ausgebildete dekorativ architektonische Gerüst der Fresken Giottos besonderes Gewicht gelegt und aus dem offenbaren Anschluß desselben an die Cosmatenarbeit im Verein mit der unbestreitbaren Bekanntschaft Giottos mit römischen Denkmälern in Rom die künstlerische Heimat Giottos vermutet worden. Wenn wir es hier mit einer ganz neuen und selbständigen Erfindung für die Monumentalmalerei zu tun hätten, so wäre das unstreitig der nächstliegende Schluß. Allein es ist ungleich wahrscheinlicher, daß es auch dafür Vorstufen gab, und zwar schwerlich in der Wandmalerei. Allzu deutlich ist gerade in Assisi die enge Beziehung der cosmatischen Ornamentik zu den aus der gotischen Miniatur hervorgegangenen Formen der architektonischen Raumkonstruktion. Daß auf ihrem Boden die Ausbildung der Flachdecke aus jenen antiken Elementen sich vollzogen hat, beweist ihre nicht nur bei Giotto, sondern auch bei Duccio vorliegende Vereinigung mit den dünnen Säulchen, Oberbauten u. a. Motiven der Gotik, beweist vor allem auch die überraschend schnelle Verbreitung, die das ganze System gefunden hat. Um die Wende des Ducento ist es da, man weiß nicht woher. Das erklärt sich nur, wenn die bahnbrechende Neuerung sich von einem Zentrum verbreitete durch die beweglichste Kunst, die Buchmalerei. Für Giottos Herkunft aus einer Miniatorenschule aber haben sich uns schon schwerwiegende Gründe ergeben. Da verdient es doppelt Beachtung, daß gerade die Gewölbfreske der vier Kirchenväter, die nach Typus und Ausführung am allerdeutlichsten die Abhängigkeit von einer solchen Vorlage verrät, auch das reichste Beiwerk im Cosmatenstil enthält. Dürfen wir nun daraus allein auf Rom schließen, wo für die Voraussetzung einer selbständigen Illuminierschule jeder Anhalt fehlt? Siena und Bologna mit ihrer ganz anderen Ornamentik kommen vollends nicht in Frage. Dagegen wohl eine dritte Schule, die wir nicht vergessen dürfen, weil wir von ihr noch

kaum eine Anschauung haben, — die umbrische. Umbrien beherrschen die Cosmaten weithin im Tibertal, das hinaufführt bis Gubbio, dessen »Ruhm« Oderisi war. Daß dort eine solche Bücherdekoration entstehen konnte, daß in der umbrischen Miniatur zuerst Innenräume mit einer daraus gewonnenen Flachdecke dargestellt wurden und daß Giotto dort seine erste Schule durchgemacht hat, ist eine Folge von Möglichkeiten, die alle Besonderheiten der Fresken von S. Francesco erklären würde. Aber lassen sich dafür Beweisgründe beibringen? Daß Vasari (Vita di Giotto) Oderisi einen Freund Giottos nennt, wiegt an sich nicht viel, es könnte wie seine Beziehungen zu Cimabue aus der Stelle bei Dante (Purg. XI, 79) gefolgert sein, wo der Miniator sein Schicksal mit dem Erfolge Giottos über jenen vergleicht. Mehr Beachtung verdient schon der Umstand, daß ein Petrus Oderisi geradezu als Urheber von Cosmatenarbeit bezeugt ist, ein Roberto Oderisi als neapolitaner Lokalmeister.[62]) Das spricht immerhin für zünftige Verbreitung des Namens. In erster Linie ist aber doch zu betonen, daß schon der Stoff der Franzlegende dieser früh berühmten Illuminierschule wahrhaftig nahe genug lag. Dort eine Redaktion voraussetzen, auf der Giotto fußt, ist daher nicht allzu kühn. Glücklicherweise findet sich nun aber auch ein gewisser Anhaltspunkt, an den die ganze Deduktion sich im Endresultat anknüpfen läßt, und durch den die Hypothese an positiver Bedeutung gewinnt.

Von Oderisis eigenen Arbeiten oder solchen seiner Schüler scheint nicht ein Blatt mehr erhalten.[63]) Eine Nachfolge hat man dennoch bei einem so gefeierten Meister anzunehmen alle Ursache. Und so können Elemente seiner Kunst recht wohl noch ein Jahrhundert an Ort und Stelle fortgelebt haben. Sie finden sich augenscheinlich noch bei Ottaviano Nelli,[64]) einem Künstler, dessen Gestaltenbildung schon über das Trecentistische gereift und derjenigen Gentiles verwandt erscheint. Um so mehr befremdet die absonderliche Einordnung der Figuren seines Hauptwerkes, der Madonna in S. M. Nuova zu Gubbio, in eine ganz flache Nische mit gemalter Umrahmung. Diese aber besteht aus zwei

---

62) Des Grabmals Clemens' IV († 1268); Cicerone. 8. Aufl. I. S. 103. n; zu Roberto Oderisi vgl. Berenson, Rep. 1900, S. 448.

63) Dvořak, Jahrb. usw. S. 65 beschränkt sich hinsichtlich der umbrischen Schule leider auf die S. 94 wiedergegebene Bemerkung und bringt gar (Mittlg. usw. S. 811) Oderisi in die engste Beziehung zur Bologneser Miniatorenschule, während Dantes Zeugnis (Purg. XI, 79) vielmehr auf einen gewissen Gegensatz zu dieser schließen läßt. Vasari besaß angeblich Arbeiten Oderisis wie Franco Bologneses (Vita di Giotto).

64) Obige Voraussetzung trifft vollkommen mit dem Urteil Crowe und Cavalcaselles, Storia della pitt. in It. IX, p. 51 ff. über diesen Meister zusammen, die auch das miniaturenhafte Element in der Madonna von S. M. Nuova bereits erkannt haben.

gewundenen, reich figurierten gotischen Säulchen, die eine schmale Kassettendecke mit Akanthuskarnies tragen, wiederholt also das konstruktive Motiv der Dekoration von S. Francesco, für das man hier schwerlich eine andere überzeugende Ableitung nachweisen wird. Daß es der Tradition der Miniatur entstammt, bestätigt vollends der Hintergrund, der nicht als einfacher Goldgrund, sondern in einem Muster durchgeführt ist, welches auffallende Ähnlichkeit mit dem Tapetenornament in Giottos Freske der Erscheinung des hl. Franz vor dem schlafenden Gregor hat. Und eine Spielerei wie die Reliefspirale liegt ganz in der Richtung der Cosmatenkunst, wenngleich ein plastisches Beispiel nicht bekannt scheint, und gemahnt an Giottos Nachahmung der Trajanssäule in Assisi. Alles das ist so eigenartig, daß man die Zusammenhänge schwer bestreiten kann. Wenn aber den sich hier ergebenden Schlüssen einige Beweiskraft innewohnt, so deutet alles darauf hin, daß Oderisis Stil wohl einen engeren Zusammenhang mit französischen Vorbildern hatte, womit die Beziehung der von ihm geübten Kunst auf Paris bei Dante in bestem Einklang steht.

Es schien mir möglich und daher geboten, der Zurückführung des frühen Stils Giottos auf die Miniatur eine bestimmtere Richtung zu geben. Nur so kann diese Betrachtung vielleicht neuen Untersuchungen einen Ausgangspunkt bieten. Wenn die Kunstgeschichte aufhören wollte, mit den Wirkungen verlorener Größen wie Oderisi zu rechnen, so würde sie nur den Schein der Exaktheit wahren. Wie jede Hypothese so wird auch diese ihre Berechtigung dadurch zu erhärten haben, ob sie sich zur weiteren Klärung der Tatsachen dienlich erweist. Der Grundgedanke bleibt aber auch ohne jene weitergehenden Vermutungen bestehen. Zu seinen Gunsten spricht zunächst noch manches in den bisher unbeachtet gelassenen Bildern der Franzlegende, die uns nicht in einen Innenraum oder doch in keinen geschlossen gedachten hineinsehen lassen. Die Naturszenerien in S. Francesco sind von Kallab (treffend?) als naturalisierte Umbildungen der traditionellen Landschaft der maniera greca charakterisiert worden, mit der sie nur noch eine entfernte Ähnlichkeit besitzen. Eine Entwicklung von größerem Reichtum und mannigfaltigerer Durchbildung der Einzelheiten zu vereinfachter Zusammenfassung großer Formen läßt sich selbst in den wenigen Beispielen (2, 14, 19 Freske) nicht verkennen. Giotto bedient sich aber ungleich häufiger, wo er den unbedeckten Raum wiedergibt, einer anderen weit einfacheren Form, nämlich eines niedrigen Bodenstreifens, an den Architekturen u. a. m. dicht herangerückt erscheinen, obwohl sie, wie uns das Wunder von Arezzo beweist, mitunter in einer beträchtlichen Entfernung gedacht sind. Dazwischen klaffen Lücken, die der blaue Grund füllt, am auffälligsten in der Vogelpredigt, wo zwei Bäume zur Andeutung des Schauplatzes ausreichen

müssen. Wir haben es also hier mit einer abstrakteren Raumdarstellung zu tun, der Giotto gerade durch den horror vacui künstlerische Wirkungen abzugewinnen weiß, besonders wenn er den Beschauer in ein himmlisches Bereich entrücken will, wie bei den Visionen von den Stühlen und der feurigen Wolke. Diese Darstellungsweise ist aber von Grund aus unmonumental. Sie beweist am klarsten, daß Giottos Kunstabsichten hier noch weit entfernt sind von dem Streben, die gesamte Bildfläche dekorativ auszugestalten, wenn er das auch instinktiv in seinen glücklichsten Kompositionen einigermaßen erreicht. Eine solche Raumgestaltung widerspricht namentlich dem byzantinischen Stilprinzip, das bei bildmäßigem Zusammenschluß entweder die Standfläche ansteigen läßt oder den Hintergrund durch Architektur und Landschaft abzuschließen sucht. Im einzelnen soll darum der Ursprung mancher zum Teil recht phantastischen Architekturgebilde, wie der freistehenden Apsiden und Nischen, Baldachine u. a. m. aus griechischen Anregungen nicht bestritten werden.[65]) Solche sind der Miniaturenschule, aus der Giotto kommt, sicher nicht fremd geblieben, hatten aber offenbar bereits eine starke Umbildung in die antikisierenden Cosmatenformen erfahren (s. o. Anm. 44). Selbst seine Gewölbe entwickelt Giotto gelegentlich aus der Form der einfach oder doppelt geschwungenen Konsole (11. u. 16. Freske). Mehrere Teilbauten oder Geräte werden nicht selten in verschiedenen Ansichten auf einem Bilde vereinigt und höchstens, wie bei Duccio (s. S. 107 ff.), durch den Parallelismus der Linienrichtungen in Harmonie gebracht (Vision von den himmlischen Stühlen). Von einem festen Standpunkt kann außer bei zusammenhängenden Innenräumen noch weniger die Rede sein als von einheitlichem Horizont. Dieser liegt im geschlossenen Raum anscheinend hoch, im unbedeckten hingegen ziemlich tief,[66]) wie die bemerkenswerte Vorliebe für die Untersicht erkennen läßt, welche immer darauf abzielt, die vorkragenden Dächer, die Decken der Loggien, ja der nur wenig über oder gar unter Augenhöhe der Figuren befindlichen Vorhallen (des Tempels von Assisi und der Lateranbasilika) sichtbar zu machen. Ebenso erscheinen gleichsam vom Standpunkte der Gestalten des Bildes die oberen Dachflächen in vortrefflicher perspektivischer Verschiebung bis zur völligen Unsichtbarkeit. Die noch in den Evangelistenfresken Cimabues festgehaltene Aufsicht auf das Gesamtbild einer Stadt schlägt bei Giotto in dem Wunder vor Arezzo in das gerade Gegenteil um. Ist dergleichen aus einer noch so kräftigen Entwicklung eines Talents begreiflich oder zwingt es nicht eher zur Annahme einer ganz anderen Grundlage? Gewiß

[65]) Zu den einzelnen Motiven vgl. Volkmann, Bildarchitekturen. Berlin, 1900. (Diss.), der aber dem genetischen Problem gar nicht nachgegangen ist.

[66]) Diese Unterschiede hat Kallab a. a. O. S. 35 ff. zu wenig berücksichtigt.

ist der Meister der Franzlegende, wie nicht zuletzt sein unverkennbares Streben nach Wiedergabe zeitgenössischer Bauten beweist, von lebendigstem Wirklichkeitssinn erfüllt, doch überlieferte und an sich wohl brauchbare Formen sind ein nicht so leicht abzustreifender Hemmschuh. Ihm, d. h. Giotto, wurde aber der schnelle Aufschwung erleichtert, weil er auch für solche Szenerien augenscheinlich von der ungleich natürlicheren, wenn auch vielleicht noch wenig entwickelten Raumbehandlung der Miniatur ausging. Vergleichen wir nur diese im Ludwigspsalter, so findet sich alles schon dort im Keime ganz ähnlich vor: der niedrige Bodenstreifen, auf den Baulichkeiten, Figuren u. a. m. unbekümmert um klaffende Zwischenräume hingestellt sind, und vor allem der obere Abschluß selbst größerer Architekturkomplexe im reinen Profil mit Vermeidung der Aufsicht auf hochliegende Flächen.[67]) Einige Fortschritte darüber hinaus mögen Giottos Vorgänger schon in der italienischen Miniatur erzielt haben.

Scheint sich Giottos Ursprung aus der Miniatur nach allen Richtungen zu bewahrheiten, so soll darum nicht behauptet werden, daß sein Stil sich in Assisi nicht schon gewaltig über sie hinaus entwickelt habe. Das hat er unleugbar, nur nicht ins Monumentale, geschweige denn ins Dekorative. Giottos Ziel ist vielmehr in S. Francesco reinstes Wahrheitsstreben, in gewissem Sinne Illusion. Die Realität des Geschehens will er mit allen Mitteln geben. Vor einem platten Realismus freilich, an dem Simone manchmal nahe genug vorbeistreift, bewahrt ihn sein unvergleichlicher dramatischer Sinn. Die Konzentration der Handlung, die dramatische Geberde, die konkrete Ortsbezeichnung und die Versuche der Wiedergabe künstlicher Beleuchtung, die weitgehende Berücksichtigung der natürlichen Größenverhältnisse von Figur und Umgebung und nicht zum mindesten die klare Einstellung der ersteren in den Raum, alles dient dem einen Zwecke. Durch diese, die er dank seinem sicheren Blick für die greifbare körperliche Form, aus der auf die Deckungen (bezw. Überschneidungen) gegründeten Methode der Buchmalerei herausbildet, nicht durch die Raumkonstruktion an sich übertrifft er Duccio, wenngleich er auch die letztere geistvoller und kühner handhabt. Hier täuscht in der Tat einmal individuelles Vermögen über die Mängel der Entwicklungsstufe. Und immer schwierigere Aufgaben stellt er sich in Assisi, immer mehr soll das Bild umfassen, — zuletzt fraglos zu viel. Das ist der kritische Punkt.

Wegen dieser offenkundigen Entwicklung eben, wird man vielleicht einwenden, kann der Meister der Franzlegende nicht der Giotto sein, der

---

67) Vgl. die Stadtdarstellungen u. a. Beispiele bei Omont, a. a. O. pl. XLVI, LXXXVII, LXXXIX. Duccio hingegen gibt im Gange nach Emmaus eine solche nach byzantinischer Weise mit Aufsicht.

in der Arena im Vollbesitz eines reifen Monumentalstils erscheint. Wer so urteilt, möge aber zuerst die Gegenfrage beantworten: gibt sich etwa der Meister des Tabernakels von St. Peter leichter in der Scrovegnikapelle zu erkennen? Der Maler des römischen Altarwerks aber ist noch durchaus der Giotto, der von Assisi kommt. Nicht auf das Hauptbild des thronenden Christus, dem allerdings ein monumentales, aber sehr primitives Schema gotischer Malerei zugrunde liegt, wie es noch ein Orcagna im Paradiese anwendet, mit der Hauptfigur in voller Ansicht und den symmetrisch verteilten Reihen von Engelköpfen ist dabei Gewicht zu legen, noch weniger auf die isolierte Madonna zwischen den Aposteln, sondern auf die noch wenig beachteten Rückseiten der Flügel mit den Martyrien des Petrus und Paulus. Da hat sich der Meister wie zuletzt in Assisi die Aufgabe gestellt, die Menge in klarer räumlicher Aufstellung zu geben. Er verschiebt die vorderen Gestalten paarweise oder in mehrgliedriger Reihe so gegeneinander, daß perspektivische Tiefenrichtungen entstehen, läßt andere durch den Wechsel der Wendungen gleichsam ein Stück Raum umstehen (Gruppe mit Paulus), wendet, allerdings nicht ganz folgerichtig, Verkleinerung an, löst einzelne ganz heraus (der Henker, Magdalena), schließt sie hinten zu gedrängten Gruppen (Krieger) zusammen, schichtet sie in Plänen oder trennt sie durch die Figuren der Rosse, ja durch Architekturen. Wo Überschneidungen entstehen, verfehlt er nie, klare Durchblicke zu geben, und in diesen ist alles voll Leben.[68]) Aber selbst die Bewegung aus der Tiefe finden wir wieder. Die vor dem Blutgeruch zurückscheuenden Pferde bei der Enthauptung drängen aus dem Bilde heraus. Und damit nicht genug, auch die Berglandschaft erinnert hier in ihrem beiderseits ansteigenden Bau und in dem Aufblick zu der rechts die Höhe krönenden Rotunde aufs lebhafteste an die

[68]) Wegen der durchaus gleichartigen Figurenaufstellung möchte ich die kleine Kreuzigung der Berliner Galerie (N 1078 A), die außerdem eine Reihe echt giottesker Elemente aufweist, für ein nicht viel späteres eigenhändiges Werk halten; vgl. Die Gem.-Gal. zu Berlin. It. Schulen d. 14. Jh. S. 2 (Schubring). So kommt die Frauengestalt mit den zurückgeworfenen Händen auch bei der Kreuzigung Petri vor, die gedrängten Gruppen der Krieger des Hintergrundes mit den flachen Gesichtern in beiden Martyriumsszenen des Tabernakels. Der Pferdetypus mit den langen, schmalen Köpfen ist der gleiche. Eine einheitliche Gesamtstimmung, bei der selbst die Tiere nicht teilnahmlos bleiben, und ein ganz giottesker-physiognomischer Ausdruck beherrscht auch das Berliner Bild. Der Gekreuzigte kommt dem der Arena sehr nahe mit Ausnahme der Proportionen, dieselbe äußerste Schlankheit des Akts aber zeigt wieder der Petrus am Kreuz, bei dem der Goldgrund trotz der raumhaften Anordnung der Gestalten ebenso tief herabreicht. Die etwas harte Farbe ist hier wie dort vor allem Trägerin der Raumwerte. Den Ausschlag gibt, was man gerade zunächst einzuwenden haben könnte, die zu klein geratenen Hände der Kinder und Krieger, in Rom auch des Henkers, die nur aus der Gewöhnung des Miniaturisten an einen kleineren Maßstab zu verstehen sind.

Szenerie der Mantelspende in S. Francesco. Die mehr zusammenfassende, das Vielerlei unterdrückende Formengebung von Fels und Bäumen entspricht dabei ganz der in der Stigmatisationsfreske erreichten Stufe. In der wirksamen Art der Beleuchtung kommt ein treffliches Hilfsmittel hinzu, um die Aufsicht durch Verkürzung der schwach ansteigenden Fläche zu ersetzen. Kurz, aus allem spricht das gleiche Ringen nach Illusion. Und zeugt nicht auch das Zeremonialbild des Papstes Bonifazius VIII., der das Jubiläumsjahr 1300 verkündet, wie es uns eine Zeichnung der Ambrosiana noch als Ganzes, nach dem Vergleich mit dem erhaltenen Teil zu urteilen, offenbar recht genau wiedergibt,[69]) von dem gleichen Streben, sich der Wirklichkeit im vollen Umfange zu bemächtigen. Man kann es mit demselben Rechte wie so manche Freske der Franzlegende eine vergrößerte Miniatur nennen.

Und doch war es in Rom, wo Giotto die Erleuchtung kam. Freilich nicht der römische Aufenthalt an sich brachte die Umkehr. Daß Giotto schon früher dort gewesen ist, macht die wirklichkeitsgetreue Darstellung der Lateranbasilika, der Trajanssäule und des Septizonium nicht ganz unwahrscheinlich. Seine »Lehrzeit« braucht er deswegen dort noch lange nicht durchgemacht zu haben, so wenig wie der künstlerische Fortschritt innerhalb der Franzlegende dazu nötigt, einen Zwischenaufenthalt in Rom anzunehmen. Es war vielmehr eine ganz bestimmte Aufgabe, die eine neue Erkenntnis in ihm auslöste und zwar dank der Berührung mit einer von der seinen grundverschiedenen Kunstweise, zu der sie den Anlaß bot. Wenn auch die Annahme, daß Giotto nicht der alleinige Schöpfer des Mosaiks der Navicella gewesen sei,[70]) sich auf kein ausdrückliches Zeugnis stützen läßt, so liegt es doch auf der Hand, daß er sich in einer ihm bisher ganz fremden, auch später nie wieder von ihm geübten Technik einer Hilfskraft und dabei zugleich des Rates eines erfahrenen Mosaizisten wie Cavallini oder eines anderen Meisters der römischen Schule bedienen mußte. Es mußte ihm bald klar werden, daß im Mosaik mit seinen bisherigen Kunstmitteln keine Wirkung zu erzielen war. Und wenn es ihm nicht schon bei der Anschauung der alten und neuen Apsisbilder Roms wie Schuppen von den Augen fiel, so hätte sich schwerlich eine ausführende Hand für eine Vorlage gefunden, die den Bedingungen der Technik nicht angepaßt war. Die Navicella steht — nicht zufällig! — als erste wahrhaft monumentale Komposition Giottos

---

69) Vgl. die Abb. nach der in der Ambrosiana bewahrten Zeichnung bei Zimmermann, a. a. O. S. 403.

70) Thode, Giotto, S. 60; vgl. Clausse, Basil. et mos. II, p. 412. Die Notiz aus dem sogen. vatikanischen Nekrolog, dessen Angabe (»per manus ejusdem — pictoris«) aber kaum wörtlich zu nehmen ist, vgl. bei Zimmermann, a. a. O. S. 389, A. 3.

da. Vor der Kopie bei den Cappucini (von 1629) verdient das Mosaik, obgleich es selbst nicht viel mehr als einige Streifen des Goldgrundes von seinem ursprünglichen Bestande bewahrt und seinerseits nach der ersteren restauriert ist,[71]) in dieser Hinsicht unbedingt den Vorzug.[72]) Hier hat sich die geschlossenere Anordnung der Figuren offenbar auf Grund der Hauptlinien des Originals erhalten. Sie füllen reliefartig fast die ganze untere Hälfte der Gesamtfläche und sind auf drei Pläne verteilt, während das gewaltige Segel mit den Windgöttern auf Wolken die obere einnimmt. Giotto hat zwar dadurch, daß er die letztere leerer ließ, den weiten Luftraum und durch sehr glückliche Anordnung des Horizonts und Durchblicke die unendliche Meeresfläche dem Beschauer vollkommen fühlbar gemacht, aber das Schiff und die beiden Reihen der Gestalten hat er in reinster Parallele gegeben. Es hätte hier nahe genug gelegen, sie zusammenzuballen und die Bewegung aus der Tiefe kommen zu lassen. Trotzdem bringt er einmal durch das Auseinanderziehen der Figuren, zweitens durch die noch durchaus seinem früheren Schaffen entsprechende Verrückung der Hauptfiguren an den Bildrand die Blickrichtungen unter eine seitliche Dominante. Der Fischer wird links als Gegengewicht eingeführt und so der vorderste Plan hindurchgelegt, in der Mitte aber geöffnet. Die Bedeutung der Mittellinie des Bildes ist darum nicht verkannt, Giotto hat ihren ästhetischen Wert vielmehr aufs glücklichste ausgenutzt, indem er den Mast in ihre Nähe brachte und durch seine Abweichung von ihr in mäßiger Schräglage das Schwanken des Schiffes trotz seiner fast wagerechten Parallelstellung auszusprechen wußte. Es ist klar, daß er seine Kunst hier bewußt auf neue Prinzipien gestellt hat, aber mit Bewahrung seiner eigenen Typen, Stellungen (namentlich auch des Petrus in der Kopie) und seines Gewandstils, ja sogar fruchtbarer Elemente seiner Komposition. Und doch verrät sich in der Anordnung Christi in vollster Vorderansicht zum Beschauer bei ganz seitlicher Aktion die der altchristlich byzantinischen monumentalen Tradition entspringende Anregung, nur hat Giotto ihr eine auf den Einzelfall berechnete höhere Wirkung abgewonnen, denn die Hilfe, die der Herr Petrus gewährt, erscheint dadurch als eine im Vorbeigehen mit spielender Wunderkraft sich vollziehende Tat.

Daß diese Abklärung seines Jugendstils der Berührung mit der römischen Mosaizistenschule und mit ihren byzantinischen Typen zu verdanken ist, beweisen die schon von Zimmermann (a. a. O. S. 320) hervor-

---

71) Zur Geschichte der Zerstörung und Erneuerung des Mosaiks vgl. Zimmermann, a. a. O. S. 390.

72) Wie auch Zimmermann, a. a. O. S. 393 anerkennt, dessen Erläuterung der Einzelmotive zu vergleichen ist. Die Evangelisten hält er mit Recht für spätere Zutat.

gehobenen —, freilich in ganz anderem Sinne gedeuteten, — Beziehungen zwischen Cavallinis Mosaikbildern aus dem Leben Marias in der Apsis von S. Maria in Trastevere (1291) und einzelnen Elementen in Giottos Kunst.[73] Zimmermann ist (a. a. O. S. 327 ff.) so weit gegangen, dem damals kaum 24jährigen Giotto die Entwürfe, ja die Kartons dieser Mosaiken zuzumuten. Seinen Hauptbeweis bilden eine Reihe von Typen, welche bei beiden Meistern vorkommen. Allein die Übereinstimmungen sind teils durchaus nicht so enge, — das gilt vor allem für den Engel- und den stärker byzantinisierenden Christustypus Cavallinis, — teils rein ikonographischer Natur, und zwar z. T. in Typen von zweifellos byzantinischer Herkunft, wie sie schon a priori weit eher bei Cavallini zu erwarten sind. Daher ist es bezeichnend, daß sie uns bei Giotto erst in den Fresken der Arena oder frühestens im römischen Tabernakel begegnen. Was will es besagen, wenn der Paulus auf dem letzteren eine allgemeine Ähnlichkeit mit dem des Widmungsmosaiks von S. M. in Trastevere hat! Giotto hatte allen Grund, sich dem damals in Rom, wenn nicht noch weiter, gangbaren Typus des Apostelfürsten anzuschließen, und an einer individuellen Färbung des Kopfes, der die byzantinische Schärfe sehr abgemildert zeigt, fehlt es seinem Paulus wahrhaftig nicht. Echt byzantinisch aber ist vor allem der Greisentypus mit dem langen in Strähnen aufgelösten Bart Simeons (und des ersten Magiers) bei Cavallini,[74]) der in den Arenafresken als Simeon und Hohepriester in mannigfaltiger Abwandlung wiederkehrt, ferner der Joseph, entfernt diesem und dem Joachim Giottos verwandt, — byzantinisch endlich das rundköpfige Kind mit den kahlen Schläfen, das wohl auch auf Giottos spätere Auffassung des Christusknaben nicht ganz ohne Einwirkung geblieben ist. Dagegen schlägt in den Mosaiken nirgends der allgemeine, so charakteristische Kopftypus Giottos durch, wie es doch bei umgekehrtem Abhängigkeitsverhältnis zu erwarten wäre. Die weiblichen Köpfe bieten die vollkommenste Gegenprobe darauf, es sind verwässerte byzantinische Gesichter mit geschwungenen Brauen und kleinem Mund. Die Komposition, der nach Zimmermanns eigener Wahrnehmung durchweg das griechische ikonographische Schema zugrunde liegt, ist nur gleichmäßiger abgewogen, die Härte auch darin gemildert. Von »höherer Belebung« sehe ich wenig. Weder in der Verkündigung, noch in der Darstellung im Tempel sprechen die Geberden mehr aus als in irgend einer besseren griechischen Malerei. Was bleibt da von Giotto, der in jedem Werk eine ganz andere Ursprünglichkeit beweist, noch übrig? — Etwas sehr Auffälliges, scheint es zunächst, denn doch.

73) De Rossi, Mus. cristiani; vgl. jedoch Hermanin, a. a. O. p. 88 u. 106.

74) Vgl. Dobbert, Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml. 1894, S. 214.

In der Szenerie bemerken wir unleugbar ganz ähnliche Architekturformen, so z. B. das merkwürdige Gebäude mit vorspringenden Flügeln und Söller darüber in traditioneller Aufsicht (Darstellung i. T.), sowie die in den Cosmatenstil umgebildeten Geräte (Ciborium ebenda, Thron in der Verkündigung), dazu (in der Anbetung) sogar eine allerdings recht kümmerliche Berglandschaft mit Burg (oder Kloster?) auf der Höhe. Solche Züge gerade dürften schon Vasari (Vita di Giotto) bestimmt haben, Cavallini zu Giottos Schüler zu machen. Die wahre Lösung des Rätsels ist wieder schwerlich in individuellen Beziehungen zu suchen. Vielmehr dürfte, bevor Giotto aus Assisi nach Rom kam, die Miniaturenschule, aus der er hervorgeht, die römische Kunst bereits beeinflußt haben. Um 1291 erscheint aber dieser Einfluß bei Cavallini noch ungleich schwächer. Trotzdem ist in dem verräterischen Rautenmuster der Vorhänge in der Geburtsszene das miniaturenhafte Element unverkennbar. Und noch viel wichtiger ist, daß sich hier auch die Kassettendecke schon vorfindet, — aber in wie zaghafter Anwendung. Noch fehlt dem Raume selbst wie im griechischen Vorbild (z. B. in der Kachrije-djami) die Decke, die Rückwand allein ist als eine Art Pfeilerstellung, zwischen der die Vorhänge befestigt sind, von ihr überspannt. Wenn nun in alledem auch unmöglich ein Beweis für Giottos Einfluß gesehen werden kann, — der für seine Abstammung von der römischen Kunst ließe es sich umgekehrt wohl geltend machen. Und wenn jemand zu zeigen vermag, daß in Rom eine selbständige Miniaturenschule, von der wir bisher nichts wußten, bestand, — so will ich dem nicht widerstreiten. Viel wahrscheinlicher bleibt mir vor der Hand, daß es die umbrische Schule Oderisis war, welche die römische Provinz beherrschte und der Gotik in der Malerei Eingang verschaffte, daß sie aber allerdings mit der Cosmatenkunst in einem engen Verhältnis des Austausches von Formen und Künstlerkräften stand. Wenn wir bedenken, daß die Cosmaten bei der Herstellung von Bischofsstühlen, Altarschranken u. dgl. gewiß nicht ohne zeichnerische Entwürfe auskommen konnten, mögen diese auch noch so inkorrekt gewesen sein, so stellt sich die Architekturzeichnung als die gegebene Vermittlerin zwischen den antiken Formen und der Malerei dar, und diese braucht gar nicht unmittelbar an malerische Vorbilder der Antike angeknüpft zu haben.[75]) Die gotische Miniatur aber ist es erst gewesen, die jene Motive verallgemeinert und dadurch für die Zwecke der Darstellung ausgebildet hat und deren rückwirkenden Einfluß wir in den römischen Mosaiken vom Ende des Ducento spüren. Das erklärt

75) Dasselbe gilt vielleicht von der Schrägansicht der Teilbauten, durch die sie erst ihre volle Körperlichkeit gewonnen haben, wenngleich dafür schon die verbreiteten Bildarchitekturen der byzantinischen Kunst die Anregung geboten haben mögen.

zugleich, wie die neue Errungenschaft schon im ersten Jahrzehnt des Trecento Allgemeingut geworden ist. In Rom besitzen wir dafür ein noch viel deutlicheres, dem Auftreten Giottos um die Jahrhundertwende höchstens gleichzeitiges monumentales Zeugnis. In einem solchen Denkmal schon seinen persönlichen Einfluß erkennen zu wollen, hat seine Bedenken.

Deshalb glaube ich auch, daß Vasaris Zuschreibung der Fassadenmosaiken von S. M. Maggiore an seinen Freund Gaddo Gaddi wieder einzig und allein auf der Beobachtung gewisser allgemeiner Ähnlichkeiten der Bilder mit Giottos Kunst beruht. Sobald wir seine Angabe fallen lassen, liegt gar kein Grund vor, die Künstlerinschrift des Rossuti auf den von Engeln umgebenen Christus zu beschränken.[76]) Sie steht am Mittelstück, gilt aber wie in S. M. in Trastevere für das Ganze. Die ungleich eher als Gaddos Werk anzusehende Krönung Marias im Dom zu Florenz ist mit diesen Mosaiken schwer zusammenzureimen. Dort hat mehr das goldgelichtete Gewand, hier das Antlitz der Jungfrau mit dem Kinde oder neben Christus in der Aureole byzantinischen Typus bewahrt, doch ist es der abgemilderte römische. Die himmlischen Gestalten sind aber auch die einzigen noch byzantinischen Elemente, alles übrige ist hier Gotik. Einige Anklänge an Giottos Figuren (Traum des Innocenz) in dem ersten Schläfer und besonders in dem am Boden sitzenden Wächter oder im thronenden Papst sind ganz allgemeiner Art und beweisen nur, daß die Miniatur für solche Szenen eben schon recht ausgebildete Typen besaß. So ist denn auch wieder das Rautenmuster da. Diese Mosaiken geben uns wohl überhaupt die beste Vorstellung von der Stufe, die die Illuminierkunst während Giottos Lehrzeit erreicht hatte. Die Raumkonstruktion, die mit ihrer Vorliebe für die über Eck gestellten Gewölbe, für Durchblicke auf dahinterliegende Wölbungen oder Wände mit Spitzbogenfenstern, für die hohen die obere Bildhälfte ausfüllenden Oberbauten fast noch mehr an Simone Martini und Duccio erinnert, weist in den zu steil von unten gesehenen Kassettendecken, in der Vorliebe für den Rundbogen, und vor allem in der Cosmatendekoration doch

[76]) So schon Schnaase, VII, S. 325; De Rossi, a. a. O. Gesch. d. bild. K. Crowe u. Cavalcaselle, vgl. Hist. of p. in It. II p. 24, folgen noch hinsichtlich Gaddis ziemlich kritiklos Vasari. Die Engeltypen im Widmungsmosaik (Rossutis) und den übrigen Bildern stimmen sehr wohl zusammen und zum Stil der römischen Schule (Torritis). Das Wappen seines Gönners Colonna weist daher eher ins Ducento, statt daß es Vasaris Datierung 1308 bestätigt. Die Übereinstimmungen mit den Franzfresken verraten keinen engeren Zusammenhang. Vgl. am besten über alles die erschöpfenden Auseinandersetzungen von Frey, a. a. O. VI, S. 134 ff., wenngleich auch er, durch die Zwiespältigkeit des Mischstils getäuscht, in der Annahme zweier Meister und daher in der Beschränkung der älteren Datierung auf die oberen Mosaiken befangen blieb.

engere Übereinstimmungen mit den Architekturen der Franzlegende auf, hat aber weder deren Mannigfaltigkeit, noch ihre Klarheit. Noch findet sich keine einzige Fluchtlinie des Bodens darin. So ist auch die Gruppierung in der Huldigungsszene derjenigen der Predigterlaubnis in Assisi nicht unähnlich, so steht die zweireihige Volksmenge im Schneewunder wie dort auf fast gleicher Bodenhöhe, und dennoch ermangelt die Darstellung jenes klärenden plastischen Aufbaus, den Giotto durchführt. Die sich deckenden Figuren sind dicht hintereinander in die unklare, wenngleich sehr anschauliche Räumlichkeit hineingesetzt.

Wir haben es also offenbar nicht mit unverstandenen Anregungen Giottos, sondern mit einer in genetischer Beziehung unmittelbar hinter ihm zurückliegenden Kunststufe zu tun, und es ist begreiflich, wenn der von ihm erzielte Fortschritt die toskanische Malerei bald über diese erhob. Für die Anfänge und, namentlich in Siena, sogar noch für die ersten Jahrzehnte des Trecento ist aber mit jener breiten Unterströmung der Miniatur zu rechnen. Aus dieser verborgenen Wurzel ist der doppelte Stamm der Florentiner und der sienesischen Kunst erwachsen. Nur dadurch erklärt sich das Gemeinsame in beiden, trotzdem der letzteren ein byzantinisches Reis aufgepfropft wurde. Daß sich ein neuer Stil zuerst in der Kleinkunst, wenn wir die »arte, che alluminare e chiamata«, dazu rechnen dürfen, formt, dafür bietet die Kunstgeschichte noch manche Parallele, ja es ist noch die Frage, ob wir darin nicht den gesetzmäßigeren Hergang der Stilbildung, in der Malerei wenigstens, zu erblicken haben, gerade wie die einzelne Bildidee zuerst in der kleinen, konzentrierten Skizze Gestalt gewinnt. Entfaltung bleibt auch in der bildenden Kunst das Grundgesetz alles poetischen Schaffens.

(Schluß folgt.)

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

(Fortsetzung.)

Antike Bildwerke.

Der Dornauszieher. Antike Marmorkopie. Nr. 138. Hauptexemplar in Bronze im Konservatorenpalast zu Rom.

Außer der in meinem früheren Aufsatze erwähnten befinden sich hier noch andere Studien:

315 (Rahmen 16 Nr. 394). Ignoto Artefice del Secolo XV zugeschrieben. Silberstift, weiß gehöht. Auf demselben Blatt eine männliche Aktstudie.

316 (Nr. 204). Hier ist der Dornauszieher, zusammen mit einer männlichen Aktstudie in Rötel, dem Lionardo irrtümlich zugeschrieben.

317 (Nr. 9077). Version des Dornausziehers. Rötelstudie von Giovanni da San Giovanni.

318 (Nr. 14799). Studie nach der Figur. Feder.

319—322 (Nr. 16869, 16887, 16910, 17444). Rötelzeichnungen sitzender Jünglinge, nicht von derselben Hand und verschieden, aber alle im Motiv auf den Dornauszieher zurückgehend.

Auf den Eindruck, welchen diese Figur auf die Renaissancekünstler gemacht hat, habe ich schon in meinem früheren Aufsatz hingewiesen. Ich bemerke noch, daß außer der Nachbildung von Brunelleschi sich im Bargello vier Bronzenachbildungen befinden, darunter eine recht drollig aussehende weibliche Version. Die Figur erscheint auch auf einem Tische, in einem dem Bronzino zugeschriebenen Bildnis im Palazzo Corsini, Nr. 206. Im Berliner Museum sieht man von Bellano einen sitzenden Bauernjungen mit zerrissenen Hosen als Dornauszieher. In einer Terrakottastatuette des sitzenden hl. Hieronymus im South Kensingtonmuseum wird das Motiv des Dornausziehers teilweise reproduziert (vgl. H. Mackowsky:

Verrocchio S. 49 Abb. 22). Für diese teilweise Benutzung des Motivs gibt es noch mehrere Beispiele. Marco da Ravenna hat die Figur gestochen.

Im Bade kauernde Aphrodite. Nr. 145. Kopie einer Marmorstatue eines bethynischen Künstlers Dädolos aus der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr.

323 (Nr. 8167). Stefano della Bella. Studie nach der Statue. Feder. Stefano erinnert in seiner flotten, geistreichen Zeichnungsweise mitunter an Rembrandt, mitunter an Callot. Mit Rembrandt teilt er auch die Vorliebe für turbanbekleidete Orientalen.

Im Bargello eine Version in Bronze von Giovanni da Bologna. Davon wieder eine kleinere Wiederholung.

Laokoongruppe. Kopie von Bandinelli nach dem Original in Rom.

324 (Nr. 14785). Bandinelli: Rötelstudie nach dem Original. Zwei andere Studien früher erwähnt.

325 (Rahmen 149 Nr. 339 F). Beinstudien nach dem rechts sitzenden Jüngling, an Pontormo anklingend, aber von Andrea del Sarto. Rötel. Die Gruppe kam erst im Jahre 1531 nach Florenz. Diese Studien können jedoch nach dem Original in Rom gemacht sein. Während, wie schon im früheren Aufsatze bemerkt wurde, der Dornauszieher die Quattrocentisten von Brunelleschi ab sehr beschäftigte, hat die Laokoongruppe besonders den späteren Renaissancekünstlern imponiert. Nicht etwa deshalb, weil das einfache aus dem Leben gegriffene Motiv des Dornausziehers, das doch zu einer so komplizierten Formengestaltung Gelegenheit gibt, dem Geschmack der Künstler des 15. Jahrhunderts mehr zusprach, sondern aus dem einfachen Grunde, weil die Laokoongruppe erst im Jahre 1506 ausgegraben wurde. Als Zeugnis für den Eindruck, welchen diese Gruppe auf die späteren Renaissancekünstler machte, finden sich allein im Bargello drei kleine Bronzenachbildungen. Eine derselben wird vom Katalog dem Jacopo Sansovino, von Venturi dagegen dem Antonio Elia aus Padua zugeschrieben. Sie ist dadurch interessant, daß sie vor der Restauration gemacht ist (ohne den rechten Arm Laokoons und den des jüngeren Knaben). Die Restauration fand erst unter Clemens VII von Montorsoli, später im 17. Jahrhundert von Cornachini statt, die aber bekanntlich als falsch erkannt wurde. Im Bargello befindet sich noch der ältere Knabe allein als Statuette. Ferner zwei von der Gruppe inspirierte Umbildungen in sehr realistischem Sinne. Hier ist der eine Sohn auf das rechte Bein des Vaters, der andere rückwärts gefallen. Marco da Ravenna hat die Gruppe auch vor der Restauration gestochen.

Ferner erwähne ich folgende Studien, die wohl zum Teil auf das Original zurückgehen:

326 (Nr. 6581). Pontormo. Kopf eines Greises mit einem Ausdruck von Leiden. Inspiriert vom Laokoon. Rötel.

327 (Nr. 274). Schwarzkreidestudie.

328 (Nr. 14535). Andrea (wohl eher Jacopo) Sansovino. Schöne Kopie nach Laokoon (ohne die Söhne).

329 (Nr. 14149 und 14156). Trevisani, Schwarzkreidestudien nach dem Kopfe Laokoons.

330 (Nr. 17651). Kopie nach der ganzen Gruppe. Schwarzkreide. Diese Kopie bietet uns ein Rätsel. Sie ist nämlich scheinbar vor der Restauration gemacht: die rechte Hand des jüngeren Knaben, die Finger der rechten Hand des älteren Knaben sowie der Schlangenkopf nahe der linken Hand Laokoons fehlen. So hat aber die Gruppe nie ausgesehen. Auch nicht Bandinellis Kopie. Diese wurde zwar nach dem Brande in den Uffizien den 12. August 1762 restauriert, aber wie es ja noch zu erkennen ist, stimmen die damals erlittenen Beschädigungen nicht mit der Zeichnung.

Statue des aufgehängten Marsyas. Nr. 155.

331 (Nr. 16821). Rötelkopie aus dem 17. Jahrhundert.

332—333 (Nr. 14812 und 14813). Federstudien von Stefano della Bella.

334 (Nr. 17683). Studie nach dem Bildwerk. Rötel getuscht.

335 (Nr. 18589). Ricordo nach der Statue vor der Restauration. Wahrscheinlich von A. Allori. Schwarzkreide.

336 (Nr. 18730). Michelangelo: Studie nach der Statue. Rötel. Vergleiche Rivista d'Arte 1904. II.

Wie den Archäologen bekannt ist, gibt es zwei Typen von dem aufgehängten Marsyas, den sogenannten weißen und den roten, die beide hier repräsentiert sind. Der rote Typus so genannt nach dem rötlichen Marmor, der gewählt wurde, um den Blutandrang nach der Haut zu schildern. Es ist nun bemerkenswert, daß, wie aus dem Altertum von dem weißen Typus viele, von dem roten sehr wenige Exemplare erhalten sind, auch in der neuen Zeit von dem weißen Typus eine ganze Reihe Nachzeichnungen zu notieren sind, während mir von dem roten Typus bis jetzt keine einzige Zeichnung zu Gesicht gekommen ist. Diese spätere in realistischem Sinne gemachte Statue hat weniger gefallen als jene frühere und idealere, obwohl sie, wenigstens was das Exemplar hier betrifft, größeren Kunstwert beanspruchen kann.[17])

Niobidengruppe.

337 (Nr. 9610 S). Ciro Ferri. Studie nach dem Kopf der Niobe. Schwarzkreide und Rötel.

[17]) Dieser Marsyas war auch das Vorbild Raffaels für seine Darstellung an der Decke der Stanza della Segnatura.

338 (Nr. 14 810). Stefano della Bella.

Die Niobiden malerisch zusammengestellt, wie sie wohl einmal im Garten der Villa Medici zu Rom aufgestellt waren. Wie auch hier mit vielen zu der Gruppe nicht gehörenden Statuen. Auf diese Federzeichnung geht gewiß F. Perriers Kupferstich zurück. Feder.

Votivrelief an Dionysos. Nr. 336.

339 (Nr. 14 818). Stefano della Bella. Studie nach einer der tanzenden Mänaden. Silberstift.

Antikes Opfer. Marmorrelief. Nr. 14. (Zimmer des Hermaphroditen.)

340 (Rahmen 272 Nr. 1218). Im Katalog »Antikes Opfer« genannt, der eigentliche Gegenstand dieser großen Federskizze aber nicht erkannt. Es ist nämlich eine Kopie nach einem Entwurf Raffaels für den Arazzo, welcher Paulus und Lukas in Lystra darstellt. Dem Stil nach in der Art von Penni. Das im Blatte dargestellte antike Opfer hat Raffael obengenanntem Relief entnommen und im Gegensinn für seine Komposition verwendet.

Ringergruppe (Tribuna).

341 (Nr. 16 810). Studie nach der Gruppe aus dem 17. Jahrhundert. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Doryphoros. Nr. 52.

342 (Nr. 16804). Kopie vor der Restauration. XVI. Jahrhundert. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Herkuleskind als Schlangentöter. Nr. 310.

343. (Nr. 18674). Kopie aus dem Schluß des XVI. Jahrhunderts. Schwarzkreide.

Sarkophag mit dem Raub der Leukippiden. Nr. 62.

344 (Nr. 5977 S). Stefano della Bella. Feine Federzeichnung in seinem Skizzenbuch (1636).

Statue der Pomona. Nr. 74.

345 (Nr. 16819, 16820). Kopien der Pomona: Hore des Herbstes. Vorbild der Primaverä von Botticelli. (Vergl. A. Warburg: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling« S. 34). Schwarzkreide und Rötel.

Sarkophag mit dem Fall Phaetons. Nr. 129.

346 (Nr. 17 351). Leonardo Cungi zugeschrieben. Der Fall des Phaeton. Feder. Nach der berühmten von Vasari erwähnten Zeichnung von Michelangelo, die der Meister dem Tommaso Cavalieri schenkte, die später in den Besitz des Kardinals Farnese kam und jetzt in Windsor ist.

Diese Kopie gibt mir zu der Bemerkung Gelegenheit, daß die Zeichnung von Michelangelo offenbar von obengenanntem Sarkophag, der wohl einmal im Garten der Medici gestanden hat, inspiriert ist. Selbst der Schwan ist hier dargestellt. Die Kopie gehört in eine große Serie von geist-

reichen Kopien nach Michelangelo, die dem L. Cungi, den Vasari in dieser Eigenschaft sehr rühmt, zugeschrieben werden. Die bekannte Federzeichnung eines Dämons, angeblich Studie zum Jüngsten Gericht, und hier dem Meister zugeschrieben, dürfte wohl auch von Cungi sein.[18])

Statue des sogenannten Schleifers (Tribuna).

347 (Nr. 531). Bandinelli. Blatt mit verschiedenen Studien. Darunter auch eine Kopie nach dem Schleifer. Rötel.

320 (Nr. 16981). Kopie aus dem 17. Jahrhundert. Schwarzkreide.[19])

Handzeichnungen zu Gemälden in der Galerie Pitti.

Albertinelli: Anbetung des Kindes. Nr. 365.

349 (Rahmen 105 Nr. 549). Oben auf dem Blatt eine Rolle mit Musiknoten und unter diesen die Inschrift »Gloria in eccelsis Deo«. Diese Rolle mit der Inschrift kommt genau so oben im Bilde vor. Die Draperiestudie unter der Rolle ist gewiß eine Studie zu dem mittleren, die Inschrift haltenden Engel. Die beiden Putten rechts kommen nicht im Gemälde vor. Die Beziehung ist nicht früher erkannt.

Christoforo Allori: Judith mit dem Kopf des Holofernes. Nr. 96.

322 (Nr. 909). Studie für die Hand Judiths (mit dem Schwert). Schwarzkreide.

350—352 (Nr. 7803, 7824, 7828). Erste Gedanken für die Judith. Feder.

353 (Nr. 1501 S). Sehr ausgeführte Vorlage für den Kopf Judiths. Schwarzkreide und Rötel.[20])

355 (Nr. 913). Studie zu Judith. Schwarzkreide und Rötel.

356 (Nr. 7954). Ein erster Entwurf zu Judith. Schwarzkreide.

---

[18]) Auf diesen Sarkophag geht auch eine Plakette von Moderno, Exemplar in Bargello Nr. 423 (Molinier Nr. 191), zurück.

[19]) Ich möchte hier auf einen Band mit Zeichnungen aufmerksam machen, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammend, mit der Aufschrift: La Galleria di Firenze nel sec. XVIII. Derselbe enthält miniaturartig ausgeführte Kopien von Kunstwerken aller Art, die sich damals in den Uffizien befanden. Als Zeichner nennen sich Giuseppe Magni, Francesco Marchesi, Gaetano Negri und Giuseppe Sacconi. Diese Miniaturen, sehr bemerkenswert durch die Feinheit der Ausführung, sind in museographischer Hinsicht von Wichtigkeit, da sich darunter Abbildungen von Kunstwerken befinden, die gegenwärtig weder in den Uffizien noch in dem Museo Nazionale nachgewiesen werden können. Die Zeichnungen (Schwarzkreide und Feder), als Geschenk für einen Fürsten bestimmt, sind katalogisiert unter Nr. 4579—4588 bis.

[20]) Diese Zeichnung von pastellartiger Wirkung scheint die Geliebte des Künstlers darzustellen. Es wird berichtet, daß Christoforo seine Geliebte als Judith dargestellt hat. Das Bildnis stellt eine junge Frau von fast unheimlicher Schönheit dar, wovon die Judith nur eine verkleinerte und versüßlichte Kopie ist.

Christof. Allori: Ospitalità di San Giuliano. Nr. 41.

357 (Nr. 914). Studie zum Bilde. Schwarzkreide, weiß gehöht.

358 (Nr. 17787). Studie für den Barcajuolo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

359—360 (Nr. 14664 und 14665). Zwei Rötelstudien zum Bilde.

Fra Bartolommeo: Thronende Madonna mit dem Kinde. Nr. 208.

361 (Rahmen 119 Nr. 478). Schwarzkreidestudie, überlebensgroß zum Kopfe der Madonna. Vergleiche Nr. 241.

362 (Rahmen 127 Nr. 1282). Flüchtige Schwarzkreidestudie zu S. Bartolommeo.

363—364 (Nr. 293 und 393). Andere Studien für den hl. Bartolommeo. Schwarzkreide. Eine vierte Studie in der Albertina.

365 (Rahmen 121 Nr. 412 F). Fliegende Engelkinder. Schwarzkreide, quadriert. Nicht beide Engel, wie angegeben, sondern nur der rechte ist hier benutzt, der andere ist eine Studie für das Altarbild mit dem segnenden Gottvater in der Galerie zu Lucca.

366 (Nr. 14522). Schwebendes Engelkind. Schwarzkreide. Gewiß auch für das Chiaroscurobild in den Uffizien.

367 (Rahmen 130 Nr. 1206). Fliegender Engel nebst anderen Studien zu einem der draperiehaltenden Engel. Außerdem auch benutzt im Altarwerk mit dem segnenden Gottvater in der Galerie zu Lucca, sowie auch für die Thronende Madonna im Louvre. Rötel.[21])

368 (Rahmen 130 Nr. 470 u. 1207). Nackte Frauenstudien mit Kindern für die Madonna. Man kann im Zweifel sein, ob sie zu der Thronenden Madonna hier, mit welcher die Stellung der weiblichen Figur, oder mit dem großen Chiaroscurobild in den Uffizien, mit welchem die Kinder in ihren Bewegungen übereinstimmen, bestimmt waren. Vielleicht zu beiden Bildern benutzt. Rötel (Brogi 1966). Mit den vier im vorigen Aufsatz erwähnten Zeichnungen haben wir also über ein Dutzend Studien zum Bilde.

Fra Bartolommeo: Der Auferstandene zwischen den Aposteln. Nr. 159.

369 (Rahmen 132 Nr. 474). Blatt mit verschiedenen Skizzen. In der Mitte eine Studie zu dem Auferstandenen. Feder.

370 (Nr. 6796). Studie von Sogliani nach Johannes Ev. Schwarzkreide, weiß gehöht.

371 (Nr. 869). Poccetti: Apostel. Inspiriert von Johannes Ev. daselbst. Schwarzkreide, weiß gehöht.

---

[21]) Brogi 1968.

Francesco Bassano: Martyrium der hl. Katharina. Nr. 11.

372 (Rahmen 463 Nr. 1890 F). Jacopo Bassano zugeschrieben. Halbfigur einer aufwärtsschauenden reichgekleideten Frau im Profil. Studie für die hl. Katharina. Kohlezeichnung.

Pietro Berettini: Fresken in der Sala della Stufa.

Unter dem Namen Gabbiani gehen fünf große Zeichnungen, deren Beziehung zu den Fresken Cortonas bis jetzt nicht erkannt worden ist.

373—375 (Nr. 9953 Rötel, Nr. 9954 und 9955). Schwarzkreide.

376 (Nr. 9980). Schwarzkreide getuscht und weiß gehöht und

377 (Nr. 13924). Feder getuscht, weiß gehöht.

Unter diesen sind in der Tat vier Nachzeichnungen von Gabbiani, aber die Nummer 9980 scheint ein echter Entwurf Cortonas zu sein.

378 (Rahmen 453 Nr. 19 O). Scheint Studie zu einem seiner hiesigen Deckengemälde zu sein. Feder und Schwarzkreide.

379—380 (Rahmen 453 Nr. 1000 und 1001). Studien zu hiesigen Dekorationsarbeiten. Schwarzkreide.

B. Buontalenti.

381—382 (Nr. 2303 A und 2305 A). Nicht realisiertes Projekt zum Ausbau des Pittipalastes und zur Ausschmückung der Piazza. Das Schloß schmaler als gegenwärtig (nur sieben Fenster) hat oben eine Loggia. Zu beiden Seiten kleine Pavillons und vorn eine Fontaine. Feder.

383 (Nr. 2311 A). Das Schloß ohne Loggia. Feder.

L. Cigoli: Christus dem Volke gezeigt. Nr. 90.

384—385 (Nr. 19533, 20435). Zwei Studien zum Bilde. Schwarzkreide und Feder.

386 (Nr. 1000). Skizze zum Bilde. Schwarzkreide.

387 (Nr. 1470). Ricordo von Dom. Passerotti. Feder.

388 (Nr. 9652). Es gibt unter den zahlreichen in einer Mappe zusammengelegten Zeichnungen Bilivertis eine mit Feder und Schwarzkreide ausgeführte Studie zu einem »Christus dem Volke gezeigt«, die ganz ähnlich der in meinem früheren Aufsatz erwähnten Studie (R. 428 Nr. 999 F) ist, ferner zwei Rötelversionen derselben Komposition Nr. 9611 u. 9643. Da die Beziehung zum Pittibild nicht ganz sicher ist, könnte man vermuten, daß alle vier Blätter Biliverti, dessen Manier Ähnlichkeit mit Cigoli hat, gehören. Ich bin aber zu einer Lösung der Frage gekommen, die ich für die richtige halte und der auch Direktor Ferri beigetreten ist: Die mit Feder und Schwarzkreide gezeichnete Nr. 9652 ist von Cigoli und dürfte etwa durch Geschenk in die Hände Bilivertis gekommen sein, die beiden Rötelversionen sind aber von Biliverti und von jenem inspiriert.

Gio. Batt. Franco. La Battaglia di Montemurlo. Nr. 144.

389 (Rahmen 413 Nr. 245). Die Entführung Ganymeds. Aless.

Allori zugeschrieben. Schwarzkreide. Ein Ricordo nach der berühmten, von Vasari erwähnten Zeichnung, die Michelangelo seinem Freunde Tommaso Cavalieri schenkte, vermutlich von der Hand Battisto Francos, der diese Komposition im genannten Gemälde hoch oben in der Luft anbrachte. Vasari, welcher das Bild ausführlich beschreibt, erwähnt ausdrücklich, daß er für diesen Teil Zeichnungen von Michelangelo verwendet hat.[22]) Das Exemplar in Windsor wird allgemein als Original angenommen. In der Coll. Mascherini-Graziani hier in Florenz ein anderer ausgezeichneter Ricordo.

Eine Rötelversion ist in den Uffizien ausgestellt unter den Zeichnungen Michelangelos. Rahmen 147 Nr. 611.[23])

Ridolfo Ghirlandajo. Frauenbildnis. Nr. 224.

390 (Rahmen 58 Nr. 298.) Dom. Ghirlandajo zugeschrieben. Bildnis einer Frau. Hat große Ähnlichkeit mit obengenanntem Bildnis vom Jahre 1509 und scheint, wenn nicht dieselbe Person, doch eine nahe Verwandte derselben darzustellen. Die Zeichnung ist vielleicht auch von Ridolfo. Silberstift, weiß gehöht auf grauem Papier.

Francesco Granacci. Heilige Familie. Nr. 345.

391 (Nr. 6807. Rückseite). Maria hockt am Boden mit dem Christkind auf dem rechten Knie, vor diesem der kniende Johannes. Joseph links. Unter den Zeichnungen Fra Paolinos. Schwarzkreide. Sowohl diese, wie die früher erwähnte auf der Vorderseite sind charakteristische Zeichnungen Granaccis. Die hier erwähnte ist auch dadurch interessant, daß sie Morellis Taufe auf Granacci bestätigt. Das Bild wurde bis vor kurzem Peruzzi zugeschrieben.

Michelangelo (zugeschrieben): Die drei Parzen. Nr. 113.

392 (Nr. 6564. Rückseite). Pontormo. Leichte Skizze zu der Parze links (Atropos) nebst einem Ricordo nach Donatellos David. Siehe Bargello, Nr. 410. Diese Rötelskizze zum Parzenbild bestätigt meine frühere Zuschreibung des Bildes an Pontormo. (Zeitschrift für bild. Kunst 1898 S. 118.) Daß auch bei Rosso weibliche Figuren vorkommen, die an die Parzen erinnern, kann nicht Wunder nehmen, da Rosso der Nachahmer Pontormos war. Die Energie der Charakteristik, das Kolorit, die Technik deuten auf Pontormo.[24])

---

22) »— — la quale parte tolse Battista da disegno di Michelangiolo per servirsene, e mostrare che il Duca giovinetto nel mezzo dè suoi amici era per virtù di Dio salito in cielo —«. Vasari. Ed. Monnier XI p. 321.

23) Brogi 1791.

24) Diese Rückseite war bis vor kurzem unsichtbar, indem das Blatt festgeklebt war. Erst ich habe es vom Karton losgelöst und dadurch die Studie entdeckt. Deshalb erwähnt Berenson wohl unter den Zeichnungen des Pontormo die Vorderseite, aber nicht die ihm unbekannten Studien auf der Rückseite.

Pinturricchio (zugeschrieben): Anbetung der Könige. Nr. 341.

393 (Rahmen 259 Nr. 1321 F). Kniender Greis nach rechts. Diese Figur begegnet uns in der dem Pinturricchio zugeschriebenen Anbetung der Könige im Pitti. Das Gemälde ist jedoch kaum von Pinturricchio, sondern aus der Werkstatt des Fiorenzo di Lorenzo und wahrscheinlich eine Reduktion eines größeren Bildes des Meisters. Darauf deutet diese Zeichnung, die wenigstens fünfmal so groß wie die Figur im Gemälde und wahrscheinlich der Frühzeit Fiorenzos gehört. Getuscht, weiß gehöht, auf grauem Papier. Andere Zeichnungen von Fiorenzo habe ich in meinem Aufsatze über die Louvregalerie nachgewiesen.

Pontormo: Anbetung der Könige. Nr. 379.

394 (Rahmen 159 Nr. 333 F). Andrea del Sarto. Der Kopf auf dieser Zeichnung ist die Vorlage für die Figur zu äußerst links in der Anbetung der Könige, deren Gesichtszüge, wie es auch von anderen bemerkt worden ist, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Michelangelo haben. Auf demselben Blatt eine Draperiestudie. Diese Studien haben — wie ich mich überzeugt habe — keine Beziehung zu der Madonna delle Arpie. Man lernt bei Vasari, wie häufig die Renaissancekünstler Studien von ihrem Meister und ihren Freunden für ihre Werke verwendeten. Rötel.[25])

Raffael: Bildnis des Angelo Doni. Nr. 61.

395 (Rahmen 100 Nr. 427). Profilbildnis eines jungen Mannes in halber Lebensgröße dem Lionardo da Vinci mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Schwarzkreide und Rötel (Brogi 1865). Wenn ich mich nicht sehr täusche, dann gibt das Bildnis Angelo Doni in einem etwas jüngeren Alter wieder, als Raffael ihn dargestellt hat. Diese Annahme wird noch dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite ein ganz kleines weibliches Profil sich vorfindet, welches dem Bildnis der Maddalena Doni sehr ähnlich sieht. Morelli hat die Zeichnung dem Ambrogio di Predis zugeschrieben. Die Zuschreibung ist nach dem Charakter des Bildnisses möglich und ansprechend, doch möchte man, wenn das Bildnis wirklich

---

[25]) Es würde interessant sein, in diesem ausdrucksvollen, feurigen Kopf die Züge des noch jugendlichen Michelangelo erkennen zu können. Wir kennen nur Bildnisse aus seinem vorgerückten Alter. Porträts mit jüngerem Aussehen, wie das in Casa Buonarroti, scheinen kaum nach der Natur gemalt, sondern nach jenen Bildnissen willkürlich verjüngt. Das Gesicht Michelangelos hat sich im Laufe der Zeit sehr geändert. Die Bronzebüsten im Bargello und in der Casa Buonarroti, die ihn noch im rüstigen Alter darstellen, scheinen kaum dieselbe Persönlichkeit zu geben wie das Bildnis in den Uffizien. Man muß unsere Zeichnung nicht mit diesem vergleichen, eher mit den Bronzebüsten, namentlich mit der im Bargello. Mir ist wohl gegen ein Dutzend unbekannter Michelangelo-Bildnisse, meistens Zeichnungen, bekannt. Der Raum erlaubt mir nicht, diese hier anzuführen. Da sie jedoch für die Ikonographie des Meisters von Wichtigkeit sein können, hoffe ich bei anderer Gelegenheit auf sie zurückzukommen.

Doni darstellt, lieber an einen Florentiner denken. Gegen die herrschende Annahme, daß die Bildnisse von Angelo und Maddalena Doni in die Florentiner Epoche Raffaels gehört, hat Robert Davidsohn mit beachtenswerten Gründen Einspruch erhoben. Nach ihm können sie, wenn sie Raffael zuzuschreiben sind, erst seiner römischen Periode angehören. Für diese Annahme glaube ich die Bestätigung gefunden zu haben. Es finden sich nämlich auf der Rückseite beider Gemälde allegorische Darstellungen en grisaille gemalt und in der Art Giulio Romanos.[26]) Auf der Rückseite des Porträts Angelo Donis erblickt man, auf Gewölk lagernd, einen Kreis von Göttern, darunter Merkur, Diana und einen Greis mit einer Sense, der wohl die Zeit darstellen soll. Unten dehnt sich ein See aus, woraus eine kleine Insel mit einem Tempel emporragt. In dem See schwimmen Kinder herum. Die Darstellung hinter dem Bildnis der Frau, wie mir scheint von geringerer Hand, zeigt ein junges Weib und einen Jüngling mit erhobenen Armen; hinter ihnen erhebt sich auf einer kegelförmigen Anhöhe ein Rundtempel. Auf beiden Seiten nackte Kinder, die in erregter Stimmung mit den Armen fechten. Wenn wir annehmen, daß die Bildnisse später entstanden sind, dann erklären sich auch verschiedene Schwächen, die sich namentlich im Porträt Maddalenas kundtun. Denn dies Bildnis von stumpfem, verdrießlichem Ausdruck ist gewiß nur dem Entwurfe nach von Raffael angefertigt und sonst wesentlich von Schülerhand ausgeführt.

Raffael: Madonna del Granduca. Nr. 178.

396 (Rahmen 568 Nr. 1778). Raffael: Madonna mit dem Kinde. Version von einem Nachahmer. Karton. Feder. Die echte Studie zum Bilde ist früher erwähnt.

---

26) Diese Darstellungen sind bis jetzt fast nicht berücksichtigt worden; nur Crowe und Cavalcaselle erwähnen sie flüchtig in einer Fußnote, ohne jedoch Schlußfolgerungen aus ihrem Stil zu ziehen. Sie glauben in denselben Scenen aus der Mythe von Deukalion und Pyrrha zu erkennen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden.

Von **August Schmarsow.**

Die Wandmalereien in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau sind seit ihrer Entdeckung im Jahre 1880 als eine außerordentliche Errungenschaft für die Kunstgeschichte des frühen Mittelalters anerkannt worden. Fr. X. Kraus hat in seiner Publikation[1]) den Bilderzyklus des Innern sowohl aus stilistischen Gründen, als mit Rücksicht auf die Paläographie der Inschriften, in die ersten Jahre nach der Erbauung des Langhauses, d. h. um 985—990 unter Abt Witigowo angesetzt. Diese chronologische Bestimmung hat auch Anton Springer in ihrem vollen Umfang angenommen, indem er das Werk selbst als die Grundlage für eine ganz neue Einsicht in die Bedeutung der Karolingisch-Ottonischen Kunst erklärte[2]).

Das durchaus wahrscheinliche Datum der Ausführung an den Oberwänden des Mittelschiffs von S. Georg soll auch hier nicht in Zweifel gezogen werden. Nur darf es der Kunstgeschichte nicht ohne weiteres die Hände binden, indem es sie von vornherein darauf beschränkt, das Werk für die Reichenauer Schule des 10. Jahrhunderts allein zu verwerten. Die Ausmalung der Kirche zu Oberzell gehört darnach der Ottonenzeit an. Der Rückblick auf die Karolingische Tradition ist schon eine Erweiterung des Horizonts, die mit dem allmählichen Fortschritt der Kunst zu der erreichten Stufe, den solch einheitlicher Zyklus voraussetzt, wie selbstverständlich rechnet. Vielleicht ist mehr als Reife, bereits ein gewisser Grad von Routine und Nachlässigkeit im ursprünglichen Zustand schon zu erkennen, der eher nach geläufiger Wiederholung eines Über-

[1]) Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Bär, herausgegeben v. F. X. Kraus. Freiburg i. B. 1884. Vgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, 1. S. 56. Freiburg 1897.

[2]) Deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert (Westdeutsche Zeitschrift 1884, III, 201) wiederabgedruckt in den Bildern aus der neuern Kunstgeschichte, 2. Auflage. Bonn 1886. I. S. 132 ff.

kommenen schmeckt, als nach der Frische unmittelbarer Neugestaltung für den Bau Witigowos. Dann erschiene das erhaltene Beispiel wie ein Letztling der karolingischen Malerei, der nur dem Temperament des 10. Jahrhunderts und seiner unruhigen Lebhaftigkeit einen Wandel in der Auffassung verdankte.[3])

Jedoch der Zustand, in dem die Wandgemälde zu Oberzell auf uns gekommen sind, beeinträchtigt wohl ihre Verwertbarkeit als Urkunde für die Malweise der Reichenauer Schule gegen Ende des zehnten Jahrhunderts. Der Eindruck auf den heutigen Beschauer, auch wenn er nicht unvorbereitet kommt und nicht mehr ganz unbefangen nach dem Sichtbaren allein urteilt, ist verhältnismäßig traurig und abschreckend. Selbst Eingeweihten scheint die Lust vergangen zu sein, sich an Ort und Stelle in den Zusammenhang der Bilder mit dem Bauwerk zu vertiefen, wie die Forschung es verlangt hätte. Wer die zuverlässigen Reste herauszuerkennen trachtet, wird ohne Beihilfe der von Kraus publizierten Umrißzeichnungen nicht auskommen, die vieles authentischer geben als die abgenommenen Gemälde oder die noch so treu gemeinten Kopien dazwischen. Die farbige Doppeltafel dieser Publikation gibt dagegen eine völlig falsche Vorstellung von der Intensität der Farbentöne, auch ihrer etwaigen ursprünglichen Tonart. Sie muß durch Borrmanns neuere Proben berichtigt werden, die freilich auch nicht vollauf befriedigen, zumal wenn man die wichtigen, freilich ebenso verblaßten, doch unverfälschten Reste der Kapelle zu Goldbach bei Überlingen vergleicht. Nach dieser letzten Entdeckung am Bodensee kann der farbige Zustand der Reichenauer Gemälde jedenfalls nicht mehr als »im ganzen vortrefflich erhalten« gelten, und diese Angabe von Kraus darf nur im ikonographischen Sinne unbeanstandet bleiben. Nach alledem empfiehlt es sich also für die Beurteilung des Reichenauer Zyklus nicht gerade bei der farbigen Ausführung einzusetzen.

Die Zeichnung der Gestalten jedoch, die Gebärdensprache, die Gewandung, die Architekturen des Schauplatzes haben auch die Aufmerksamkeit der Forscher so vorwiegend auf sich gezogen, daß die Charakteristik des Ganzen eigentlich bei diesen Einzelheiten stehen geblieben ist. Sie hob die überraschende Anlehnung an die Antike in den Typen wie in den Kostümen hervor, und mußte in dem Stil des Vortrags trotz der Einfachheit eine Größe und selbst eine gewisse dramatische Gewalt anerkennen, die den Bildwerken jener Periode des Mittelalters sonst nur selten nachgerühmt werden könnten. Ist das ein Widerspruch zu den benachbarten Erscheinungen, die doch ausschließlich im Bildervorrat der

---

3) Vgl. Springer a. a. O. S. 142.

Buchmalerei vor Augen stünden, so legt schon er die Frage nahe, ob die Betrachtung durch den chronologischen Ansatz gegen Ende des zehnten Jahrhunderts nicht immer noch verhängnisvoll auf einen allzu engen Umkreis eingeschränkt werde.

Die Kunstwissenschaft hat einem solchen, einzig in seiner Art dastehenden Denkmal gegenüber jedenfalls die Pflicht, vor allen Dingen das Kunstvermögen, das darin betätigt ist, selbst zu ergründen und nach seinem innersten Wesen zu charakterisieren. Vorläufig darf dies sogar unbekümmert um die historischen Zusammenhänge geschehen, die vorwärts oder rückwärts weisen mögen, wenn es nur vorurteilsfrei und eindringlich genug geschieht.[4] Die Grundtatsachen künstlerischer Art, die in der ganzen Schöpfung eines solchen Zyklus niedergelegt sind, enthalten doch den Hauptwert der Urkunde, die uns so unerwartet erhalten ist. Sie herauszuschälen aus der vorliegenden Redaktion, von der wir ohnehin manche nachträgliche Entstellung abziehen müssen, sollte die wichtigste Aufgabe sein. Denn dies kritische Verfahren, das hinter den zufälligen Bestand zurückgeht, erschließt erst den Einblick in die Entwicklungsstufe der Kunst, für die das verblaßte Denkmal noch Zeugnis ablegt.

Schon der Gegenstand der Darstellungen, die Wundertaten Christi, verspricht Aufschlüsse so tiefgreifender Art für die Geschichte der Kirchenmalerei, daß sie weit, auch hinter die karolingische Tradition zurückreichen müssen. Es ist bekanntlich eins der wichtigsten Hauptkapitel der christlichen Kunst, das hier behandelt wird, eins der ersten Anliegen, dem nach der flüchtig metaphorischen Bildersprache der altchristlichen Zeit im Gotteshaus zunächst entsprochen werden mußte, als es galt die Macht des Gottessohnes den Göttern des Heidentums gegenüber hervorzukehren. Bereits in der Kirche Theodorichs, S. Martino (S. Apollinare Nuovo) zu Ravenna, war eben dieser Gegenstand hoch oben hinauf unter die goldene Decke des Lichtgadens verlegt, d. h. aus dem Umkreis bequemen Schauens hinweggerückt, als wären die Wunder Christi nur der Vollständigkeit des Bildervorrats wegen dort wiederholt. Die Hauptstelle der Obermauern über den Säulenarkaden des Mittelschiffs erfüllten andre Gestaltenreihen. Dem belehrenden Zweck für die Gemeinden entsprachen indes noch lange die Geschichten des neuen und des alten Testaments und behaupteten gewiß auch diesen besten Platz in der Regel. Hier ist sogar keine gelehrte typologische Gegenüberstellung, wie sie Hilarius und Am-

---

[4]) Deshalb ist auch die ikonographische Vergleichung mit der »altchristlichen« Kunst im Abendlande bei Kraus und Springer nicht der rechte Weg, zumal wenn das Vorurteil zu Gunsten der »lateinischen Tradition« von vornherein dabei mitspielt.

brosius auch im Abendlande eingeführt hatten, sondern die Wundertätigkeit Jesu von Nazareth allein geschildert.[5])

Auch diesem retrospektiven Gesichtspunkt soll vorerst ebenso wenig Einfluß gewährt werden wie der Chronologie des Baues auf der Reichenau, die den Zyklus auf 985—990 datiert. Genug, wenn er uns von den Schranken der Ausführungszeit an Ort und Stelle und der Reichenauer Schule des zehnten Jahrhunderts befreit.

Für die unbefangene Untersuchung des Bilderzyklus muß besonders eine Frage die größte Tragweite beanspruchen, und sie allein soll hier ins Auge gefaßt werden, nämlich die nach den Kompositionsgesetzen, die uns diese acht erhaltenen Beispiele noch heute zu enthüllen vermögen, so starken Wandel auch die bisher allein beachteten Einzelheiten der Gestaltenbildung, der Gewandbehandlung und der Farbengebung erfahren haben mögen. Das Verfahren der Komposition bei der Erfindung der Szenen im Anschluß an den Bericht der Evangelien offenbart die wichtigsten Grundsätze, zu denen die darstellende Kunst durchgedrungen war. Sie gilt es zu erfassen, indem wir die Kenntnis der poetischen Erzählung sei es im vollen Bibeltext, sei es im synoptischen Auszug damaligen Kirchengebrauchs voraussetzen.

I.

An der Nordwand beginnt die Reihe (vom Chor aus) mit der Heilung des Blindgeborenen; es folgt der Sturm auf dem Meere, — die Heilung des Wassersüchtigen am Sabbath — und die Teufelaustreibung bei Gerasa. An der Südwand stehen ihnen gegenüber: die Heilung des Aussätzigen, — der Jüngling von Naim, — das blutflüssige Weib und die Tochter des Jairus, — die Auferweckung des Lazarus. Wir betrachten sie zunächst ohne Rücksicht auf ihre Verteilung im Raum, vielmehr nach ihrer gegenständlichen Zusammengehörigkeit.

5) Asterios v. Amaseia tadelt ja schon um 398 den Mißbrauch dieser geläufigen Kirchenbilder auf Gewändern (Hochzeit zu Kana, Gichtbrüchiger mit seinem Bett auf dem Rücken, Blindenheilung mit Kot, Blutflüssige, Ehebrecherin, Lazarus). Strzygowski, Orient oder Rom p. 116. Vgl. die Beschreibungen bei Prudentius (394—405) Dittacheon (Hochzeit zu Kana, Blindenheilung am Teich Siloah, Christus auf dem Meere wandelnd, Daemon missus in porcos, Speisung mit 5 Broden und 2 Fischen, Lazarus) bei Garrucci Storia dell' arte crist. I. p. 480 und Chorikios, Wandgemälde in der Sergius-Kirche zu Gaza (Hochzeit zu Kana, Heilung der Schwieger Petri, der verdorrten Hand, des Knechts des Centurio, Auferweckung des Knaben der Witwe, Freisprechung der großen Sünderin, Sturm auf dem Meere, Chr. auf dem Meere wandelnd, Mondsüchtiger, Blutflüssige, Lazarus) bei Boissonade, Choricii Gazaei Orationes, Declam. Fragm. Paris 1846 p. 91—98. Εἰς Μαρκιανόν I: Zur Zeit Justinians.

Ein unverkennbarer Parallelismus verbindet die beiden Krankenheilungen am Anfang. Der Blindgeborene wie der Aussätzige empfängt einen Auftrag, dessen Ausführung als notwendiger Bestandteil im selben Bilde mitgegeben werden muß. So zerfallen beide einander gegenüber stehende Flächen in zwei Hälften. Auf dem einen Felde sehen wir links Christus an der Spitze der Apostelschar dem Blinden, der auf ihn zueilt, die Augen mit der schnell bereiteten Salbe bestreichen. Die Heilung selbst erfolgt erst rechts, wo er sich am Brunnen Siloah die Augen auswäscht. Die Mitte des Ganzen nimmt die Figur des Bettlers ein, der sich dem Helfer entgegenneigt, durch senkrecht aufsteigende Architekturteile hervorgehoben, die diesen Schauplatz schließen und den folgenden eröffnen. Es gilt den Abstand der Szene am Brunnen zu bezeichnen, wo die Zuschauer, wie Christus es will, das Wunder erleben, ohne dessen Urheber zu kennen. — Gegenüber erscheint Jesus ebenso an der Spitze der Apostelschar, und der Aussätzige, durch das Horn, mit dem er warnen sollte, gekennzeichnet, läuft alles andere vergessend herbei, um seine Reinigung zu flehen. Die selbe Person, des soeben noch Verwahrlosten und Ausgestoßenen, tritt rechts als wohlgekleideter Bürger in den Tempelbezirk und bringt dem thronenden Hohenpriester das vorgeschriebene Dankopfer für die geschehene Reinigung dar, wie ihm sein Wohltäter befohlen. Hier ist die Mitte, wo die beiden Hälften des Bildes aneinanderstoßen, als Stelle der Peripetie ganz unverkennbar in ihrem Werte hervorgehoben, indem sich die Architekturkulissen begegnen und die Gestalten sich den Rücken drehen, einmal der Aussätzige nach links gegen den Erbarmer, das andere Mal der Gereinigte nach rechts gegen den Vertreter des Gesetzes, — dort in hastiger Bewegung, hier in würdevoller Ruhe. Gerade so aber leuchtet ein, weshalb im Bilde gegenüber die Mitte hinter dem Blindgeborenen leer geblieben oder neutral abschließend mit Architektur gefüllt ist. Das heißt, der Künstler, der die Darstellungen geschaffen hat, kennt die Bedeutung der räumlichen und der körperlichen Werte an so entscheidender Stelle vollauf, und er benutzt sie wirksam für die Vermittlung des besonderen Geschehens, das vor allen Dingen klar und verständlich erzählt werden soll.

Der »Sturm auf dem Meere« scheint auf den ersten Blick von diesem Verfahren abzuweichen, nur Einheit des Schauplatzes und des optischen Vollzuges darzubieten. Hier ist links etwa ein Viertel der Bildbreite durch eine Stadtansicht am Ufer gefüllt; die übrigen drei Viertel nimmt die Wasserfläche mit dem Fahrzeug und dem dahinter sich ausbreitenden Küstensaum unter dem Himmel ein. Aber blicken wir auf das Schiff, so drängt sich der Mastbaum wieder als Wahrzeichen der Mitte der verfügbaren Bühne für die Figuren darin hervor, sodaß seine Funktion nicht

übersehen werden kann. Er scheidet die beiden Gruppen und damit die beiden Momente der Erzählung, die dargestellt werden müssen. Links lehnt der schlafende Meister, nicht weit vom Steuermann, und am Maste steht der Jünger, der aus Angst in der Gefahr den Schlummer zu stören wagt. Rechts steht der Herr auf dem Vorderteil, an der Spitze der kleingläubigen Schar und gebietet den Winden, deren gehörnte Köpfe ganz oben aus den Wolken hervorgucken. Die Gestalt des weckenden Jüngers, gerade in der Mitte vor dem geschwellten Segel, verbindet also beide Gruppen nach dem Prinzip der plastischen Figurenkomposition. Also auch hier im Innern der Barke das nämliche Gesetz, das wir vorher gefunden, nur den besondern Bedingungen des anders gearteten Falles gemäß abgewandelt: ein Körper als Bindeglied im Wendepunkt von einer Situation in die andre, und die Stange dahinter das Signal dieser kritischen Stelle. Im Ganzen der Bildfläche dagegen bildet indes nicht sie, sondern das zurückgeneigte Haupt des schlafenden Meisters die Mitte, denn eben dieser Zustand ist die Hauptsache der Exposition: in der gefährlichen Lage des Augenblicks fehlt die lebendige Gegenwart des Mächtigen. — Wie aber steht es mit der räumlichen Disposition des Schauplatzes sonst? Das Segel bläht sich unter dem widrigen Winde nach links, während der Steuermann am Schiffshinterteil die Fahrt nach rechts hin mit dem Ruder zu lenken trachtet. So steht das Stadtbild zur Linken als Ausgangspunkt, nicht als Ziel der Reise da, und die ganze Darstellung muß mit dem schweifenden Blick von links nach rechts abgelesen werden, um die Einheit des Geschehens zu erfassen, wie auch die Folge der Momente drinnen im Schiffe diese Richtung fordert. Und die Verschiebung der Mittelachse von der planimetrischen Halbierungslinie der Bildfläche nach dem stereometrischen Zentrum des Schiffskörpers hinüber gibt eben das Gefühl der schwankenden Fortbewegung durch die Wogen hin.

Diese Asymmetrie und die Störung des Gleichgewichts in der Gesamtdisposition der Dinge auf der gegebenen Bildfläche hilft gerade, dem Beschauer den besondern Charakter des Ereignisses zu Gefühl zu bringen und damit das natürliche Element für den wunderbaren Vorgang zu schaffen. Vergleichen wir dieses in seiner Art vereinzelt dastehende Beispiel mit dem vorher besprochenen Paar, so stellt sich heraus, daß die Richtung des optischen Vollzuges, durch den wir das Dargestellte an uns selber erleben, in allen dreien die gleiche ist, nämlich von links nach rechts.

Wieder ein Paar zusammengehöriger Stücke bilden die »Heilung des Wassersüchtigen« und die des »Besessenen«. Wieder steht in beiden Fällen der Kranke in seiner charakteristischen Erscheinung in der Mitte des Bildes: einmal mühsam aufrecht erhalten, schwerfällig und von Andern

gestützt, die ihn dem Herrn vorführen und diesen in die Versuchung bringen, seine Wunderkraft auch am Sabbath zu betätigen; — das andre Mal in heftiger Bewegung, zudringlich trotz der furchtbaren Verrenkung der Glieder, die ihm beide Arme ganz nach rückwärts streckt, ein von Allen gemiedenes Zerrbild menschlichen Wesens. Beidemal wieder Christus an der Spitze der Apostelschar links, vor festlich geschmückter Schirmwand; beidemal die rechte Seite des Bildes fühlbar abfallend, durch den Mangel an menschlichen Figuren, wie hinter dem Wassersüchtigen, oder durch die Verjüngung des Maßstabes, wie bei der Schilderung des weiter unten liegenden Schauplatzes für den Nebenvorgang mit den Teufeln, die in die Säue fahren. In diesem letztern Teile dagegen zeigt sich auch ein bedeutsamer Unterschied. Die Teufelaustreibung fordert die fast burleske Zutat, von der die Schrift erzählt; — das heißt, die Ökonomie dieses Bildes ist ungefähr dieselbe wie bei der Heilung des Blindgeborenen mit der Waschung am Brunnen draußen. Bei der Heilung des Wassersüchtigen jedoch geben die Architekturkulissen nur einen beruhigenden Abschluß, da sie für die Geschichte selber nichts mehr beibringen. Sie füllen mehr oder minder neutral das letzte Viertel der Bildfläche, ungefähr so, wie die Stadtansicht bei der stürmischen Seefahrt das erste Viertel einnahm. Vergleichen wir die Richtung des optischen und damit des poetischen Vollzuges, so ist auch sie wieder dieselbe, wie bei den vorher betrachteten, von links nach rechts. Also wäre der Sturm auf dem Meere ganz wohl für den Anfang einer Bilderreihe geeignet, mit dem festen Ausgangspunkt an der linken Seite, — die Heilung des Wassersüchtigen im Gegenteil für das Ende einer solchen, mit der Fermate auf der Rechten.

Ganz besonders lehrreich wird darnach die Gegenprobe bei der Austreibung der unsaubern Geister in die Schweineherde, wo der weite Überblick über den Weideplatz mit der Hürde und der Hirtenwohnung bis zur Stadtansicht in der Ferne zu der nahen Hauptszene von gewohntem Maßstab der Figuren den wirkungsvollsten Gegensatz bildet. Man versuche nur einmal die Darstellung in umgekehrter Richtung, d. h. von rechts nach links auf Christus hin entlang zu schauen und an dem Leitfaden der gegenständlichen Erscheinungen aufzufassen. Dann kommt der Wundertäter, von dem das Geschehen ausgehen soll, geradezu in Belagerungszustand durch den Teufelsspuk mit dem Besessenen an der Spitze.

II.

Die nämliche Richtung wie in allen übrigen Bildern herrscht auch in den drei »Totenerweckungen«, die als höchste Kraftproben zusammen-

gehören, und vom einfachsten zum schwierigsten Fall nach dem Gesetz der Steigerung so aufeinander folgen müssen, wie sie dastehen: Jüngling von Naim — Jairi Töchterlein — Lazarus.

Auf dem ersten Bilde kommt Christus mit den Aposteln seines Weges von links daher. Aus dem Tor der Stadt Naim, die vor ihm zur Rechten liegt, bewegt sich der Leichenzug, auf den er soeben gestoßen ist. Auf der Bahre, die von vier[6]) Männern getragen wird, erhebt sich der Jüngling auf den Wink des Herrn, und dankbar sinkt die getröstete Witwe dem Barmherzigen zu Füßen, der ihr den Sohn wiederschenkt. Die Gestalt des Knaben, — die kurz vorher noch ausgestreckt dagelegen hatte, und nun aufrecht dasitzt, — befindet sich genau im Mittelpunkt der ganzen Bildfläche, frei emporgehoben von den Trägern, und von dem schlichten Hintergrund sich absetzend, sodaß sie zuerst ins Auge fallen muß. Sie erscheint wie das Zünglein an der Wage, an dessen Bewegung alles hängt. Und blicken wir von diesem Beispiel nach dem verwandten Zeichen, dem Mastbaum im Schiffe gegenüber, so erhellt die bewußte Verwendung des Kunstmittels zweifellos für jeden, der in die poetische Erzählung des Evangeliums eingedrungen ist.

Um so deutlicher reihen sich die beiden folgenden Darstellungen den zweiteiligen an, von denen wir ausgegangen sind. Mit der »Auferweckung der Tochter des Jairus« verbindet sich notwendig die Heilung des blutflüssigen Weibes; denn die hilfesuchende Berührung der gläubigen Kranken geschieht hinterrücks und unerwartet auf dem Gange des Meisters zum Hause des Jairus. Durch diesen Zwischenfall wird die Zeit verpaßt, das sterbenskranke Mägdlein noch lebend anzutreffen. Und durchaus als Intermezzo, in seiner Funktion als retardierendes Moment, ja als Komplikation des Falles, ist die Begegnung mit dem Weibe behandelt. Im Gehen nach rechts wendet sich hier Christus ausnahmsweise nach links herum und entläßt die Geständige mit seinem Frieden. In der Mitte des Bildes wird dann die Gruppe Christi mit seinen Aposteln in derselben Weise, aber nach rechts gerichtet, wiederholt. Die Machtgebärde vor dem Sterbebett, in dem sich die Tochter aufrichtet, und die staunenden Handbewegungen des Elternpaares dahinter bedeuten den Vollzug des Wunders an der eben Verblichenen. Ein übereckgestellter Turm und die verschiedene Richtung der andern Gebäude, wie der unterbrochene Zug der zinnenbekrönten Mauer, die rechts tiefer herabsinkt, tragen ihrerseits dazu bei, die zweiteilige Szene nach Ort und Zeit zu gliedern und den Zusammenschluß der Figurenkomposition in der Mitte zu betonen. Obgleich unversehens eine Kraft von ihm gewichen ist, vermag der Göttliche

[6]) Also nicht nur von zweien, wie der lateinische Kirchenvater Augustin Sermo CXXI. fordert. Vgl. Kraus, a. a. O. S. 9.

dennoch die Tote zum Leben zurückzubringen, — das lernen wir an diesem Wendepunkt zwischen den beiden Schauplätzen sozusagen körperhaft ermessen.

Dagegen klafft eine Lücke zwischen den beiden Hälften der »Auferweckung des Lazarus«. Wenn das Wunder an Jairi Töchterlein gerade durch die heimliche Ablenkung des magnetischen Fluidums schwieriger und verwickelter wird, ja, durch die Dazwischenkunft dieser Berührung unterwegs erst, aus einer einfachen Krankenheilung zu einer Totenerweckung sich steigert, so gilt es in der Geschichte des Lazarus, die Spannung vor einem nach menschlichem Ermessen unmöglichen Wagnis herauszukehren und aufrecht zu erhalten, damit dem Betrachter solche unerhörte Durchbrechung der Naturgesetze als die stärkste durchschlagende Bewährung der Göttlichkeit dieses Jesus von Nazareth zum Bewußtsein komme. Das ist die Leistung des Intervalls zwischen den beiden Bildhälften, der den Zusammenhang der Figurenreihe durchschneidet. Eine Komposition, die lediglich nach den Gesetzen plastischer Gruppierung der Figuren verführe, hätte auch eine entscheidend wichtige Gestalt in die Mitte gerückt, wie etwa die stehende Schwesterdes Lazarus. Sie tritt auch hier zwischen Jesus und der Mumie über dem Grabesrand als Mittelsperson auf, an deren doppelseitiger Gebärde sich das Geschehen des Wunders hauptsächlich versinnlicht.[7] Aber sie ist hier zweifellos zur linken Hälfte des Bildes gezogen, deren dreiteilige Anordnung: Apostelschar — Christus — Schwesternpaar, durch die dreiteilige Architekturumrahmung bestätigt und festgelegt wird. Wäre nicht durch die Rückwärtsdrehung der beiden Schwestern der Zusammenhang zwischen der erhobenen Rechten des Herrn und der über die Grabesöffnung bereits emporgeschwebten Leiche hergestellt, und damit die poetische Einheit der beiden Bildhälften auch für den schweifenden Blick verfolgbar erzwungen, so würde auch hier die Wiederholung der Hauptperson vor dem Grabe gefordert sein, wie in der vorigen Darstellung und im Schiffe beim Sturm auf dem Meere, um so notwendiger, als die biblische Erzählung selbst zwei Schauplätze für die zeitlich auseinanderliegenden Momente des Geschehens angiebt und den Gang vom Hause der Schwestern zur Grabstätte des Lazarus markiert. Damit ist ein Wink für die Entstehungsgeschichte dieser Bildeinheit aus einem ursprünglich näherliegenden Doppelbilde an die Hand gegeben, der für die Stufe bewußter Kunstübung, die hier vorliegt, nicht unverwertet bleiben sollte. Daß hier aber vollends die körperhafte Dominante sozusagen freiwillig aus-

7) Gerade in diesem Umwenden will Springer (S. 142) eine Neuerung des Reichenauer Meisters im 10. Jahrhundert erkennen. Das geht jedoch bei so integrierender Bedeutung im Ganzen nicht an.

geschaltet, und ihre Stelle in der Hauptachse leer gelassen ist, offenbart erst recht überzeugend das Stadium des Kunstwollens, in dem wir uns hier befinden. Es ist der Übergang von der rein plastischen Figurenkomposition zu der viel geistigeren Rechnung mit Raumfaktoren vollzogen, und zwar zur Verwertung des Intervalls in Einer Reihe mit den isolierten Körpern. So nimmt die Auferweckung des Lazarus eine besondere aber nicht mehr überraschende Einzelstellung unter den übrigen Darstellungen ein, wie in anderm Sinne die Meerfahrt, und überall sind es die gleichen Prinzipien, die wir, in sachgemäßer Modifikation nach dem jeweils gegebenen Thema, in dem ganzen Zyklus walten sehen.

An das eine dieser Beispiele, die Teufelaustreibung bei Gerasa schließt sich die Auferweckung des Lazarus durch ein gemeinsames Merkmal an, nämlich in dem Zurückweichen der Statisten auf der rechten Seite des Grabtabernakels. Sie treten ganz ähnlich wie die Gebäude hinter dem Wassersüchtigen auf den zweiten Plan, so daß der Vordergrund frei bleibt. Damit entstehen bei allen drei soeben genannten Bildern wenigstens Anläufe zu einer Tiefenwirkung in der Diagonale, die über die sonst durchgehende Beschränkung auf eine vordere Reliefschicht hinausdrängt. Nehmen wir noch die Meerfahrt hinzu, wo das Schiff gegen die widrigen Winde kreuzen soll, also auch stärker in schräger Richtung gesehen werden mochte, als es hier geglückt ist, so enthält schon die Hälfte des Zyklus das bedeutsame Symptom einer den Tiefenvollzug herausfordernden Bildanschauung wenigstens im Keime. Desto entschiedener jedoch läßt sich überall, auch in diesen Ausnahmen noch, die Regel erkennen, die der erlernten Kompositionsweise zugrunde liegt. Es ist die Aufreihung der Körper auf einem schmalen Vordergrund, hinter den sich die Architektur-Szene fast immer abschließend unmittelbar entlangschiebt, wie eine Reihe von bemalten Versatzstücken. Alle Hauptpersonen treten einzeln auf, Christus gar so groß, daß die nachfolgenden Apostel zu dritt aneinandergedrängt, indem schon der zweite, der dritte vollends verdeckt wird, als eine Masse nur sein Äquivalent bilden, ja immer noch als Folie zu ihm erscheinen. Unzweifelhaft aber sind die Figuren, drei Viertel der Bildhöhe einnehmend, und die gleichwertigen Dinge, die mit ihnen in Reih und Glied auftreten, die konstituierenden Faktoren der Komposition. Und eine solche Reliefanschauung, die nur mit einem vorderen Bühnenstreifen rechnet, dahinter liegende Pläne fast völlig ausschließt, war auch das natürliche Erfordernis für diese Bildflächen an der Obermauer des Mittelschiffs über den Arkaden. Die durchwaltende Regel der Aufreihung aller Körper in der Vorderschicht, die dem drunten entlangschreitenden Beschauer bequem übersehbar bleibt und keine Auf-

forderung enthält, auf einem festen Standpunkt stehen zu bleiben, um von diesem weiteren Abstand aus, die ganze Bildbreite umspannend, die Tiefenrichtung zu vollziehen, wie bei perspektivischer Konstruktion auf ein Zentrum geschehen müßte, — dieses Abschneiden des Hintergrundes und die wenigen Ausnahmen mit diagonaler Verschiebung am einen Ende der Bildfläche, das alles sind unbezweifelbare Kennzeichen, daß die Kompositionen dieses Zyklus für die Wandmalerei geschaffen sind und nicht etwa für die Buchmalerei erfunden waren. Nur die durchlaufende Soffitte in den Reichenauer Gemälden und ein gewisser Gegensatz gegen den perspektivisch durchgeführten Mäanderfries darunter und darüber könnte den Vergleich mit Teppichbehang ebenso wie die Erinnerung an die Bühne herausfordern. Beide Gesichtspunkte wären für die Entstehungsgeschichte des Zyklus gleichermaßen verwertbar und schließen einander nicht aus. Aber die Wahl der Untensicht für die Figurenkomposition, die Überschau von oben für die Architekturkulissen scheinen einander widersprechend, die eine mehr für den Platz an der Obermauer, die andre mehr für einen niedrigen Standort der Bilder zu sprechen. Doch davon soll noch nicht die Rede sein.

Für die Erfindung zu dem vorhandenen Zweck, den Obergaden des Mittelschiffs einer Basilika zu schmücken, fällt jedoch ein andres Merkmal der hier befolgten Kompositionsgesetze sehr entscheidend ins Gewicht, das noch einmal zusammenfassend erwogen werden muß, weil es unabweislich auf die ursprüngliche Bestimmung der Bilder zurückleitet und uns den Schlüssel für das Verständnis aller übrigen Einzelbeobachtungen in die Hand gibt.

III.

Augenfällig und absichtsvoll trat in der Auferweckung des Lazarus die Halbierung der Bildfläche hervor. Sie muß besonders dringend die Frage wiederholen, die sich bei manchem Leser gewiß schon angesichts der Zweiteilung der ersten Geschichten eingestellt hat, nämlich wie der Maler dazu kommen mochte, das Breitformat der gegebenen Flächen überall durch solche Mittellinie zu zerlegen? Es fragt sich also, inwieweit eine solche Zweiteilung bei derartigen Kirchenmalereien durch die umgebenden Bestandteile des Innenraums, an dessen Wänden sie sich hinziehen sollten, gefordert oder wenigstens nahe gelegt war. Sie würde sich sofort natürlich erklären, wenn unter dem Mittelpunkt jeder Bildfläche der Scheitelpunkt eines Bogens vorhanden war, wenn die einrahmenden Ornamentstreifen links und rechts gerade senkrecht über den Kapitellen und den Säulen dieser Arkade zu stehen kamen, und wenn vollends über

dieser Bildfläche im Lichtgaden des Mittelschiffes je ein Fenster sich öffnete, so daß wiederum die Mittelachse dieses raumöffnenden Teiles oben derjenigen der Bildwand und der Raumöffnung darunter entsprach. Damit wäre wenigstens das Ideal genau symmetrischer Aufteilung im ganzen Langhause erfüllt, wie wir es in dem schematischen Grundriß für ein Kloster wie S. Gallen auch in der Kirche vorgezeichnet erwarten, und wie es für den Benediktinerorden bei allen Neugründungen in gewisser Zeit angenommen werden darf, als bindende Regel, die von tonangebender Stelle, vielleicht auf Grund gelehrter Studien aufgestellt war, wenn die lokalen Bedingungen im einzelnen auch zu manchen Zugeständnissen nötigen mochten.

Auf Grund unsrer Analyse aller acht erhaltenen Kompositionen darf behauptet werden, daß sie solche genau bemessene Stellung zu dem unteren, wie dem oberen Stockwerk des Mittelschiffs einer Basilika ihrem ganzen Wesen nach zwingend postulieren. In dem Kirchenraum von S. Georg zu Oberzell, wo sie uns erhalten sind, trifft dieser regelrechte Zusammenhang mit den Baugliedern und den raumöffnenden Intervallen freilich nicht in dem Maße befriedigend zu, daß man die Überzeugung gewönne, das Gesetz sei hier einigermaßen bewußt befolgt worden.[8]) Aber diese Tatsache beweist auch keineswegs das Gegenteil unsrer Behauptung. Denn der Bau von Oberzell ist in den Bestandteilen, die aus der Zeit Witigowos erhalten sind, an sich schon nachlässig und ungeschickt ausgeführt, so daß er nur für das mangelhafte Verständnis der Reichenauer Mönche auch im Basilikenbau Zeugnis ablegt und das mühevolle Bestreben der Nachahmung fremder Vorbilder nur unvollkommen geglückt zeigt. Da dürfen wir bei der Ausmalung des Innern keine größere Sicherheit und Feinfühligkeit voraussetzen. Selbst die Überladung des Wandstreifens über den Arkaden mit dem perspektivisch durchbrochenen Mäanderfries, wie er in antiken Fußbodenmosaiken schon eine Geschmacksverirrung ziemlich krasser Art bedeutet, verrät hier in seiner aufdringlichen Breite den Grad der Barbarei, der diesseits der Alpen auch während der eifrigen Lernbegier unter den Karolingern zu Hause war. Aus dem Mißverhältnis der Bilder zu den Fenstern oben und den Arkaden unten, aus dem Gegensinn der Apostelreihe droben gegen die Reihenfolge der Bilder einer Seite, wäre vollends nur der Schluß zu ziehen, daß die hier

[8]) Nur Springer legt sich die Frage vor, wie weit bei der Anordnung der Bilder auf die räumliche Gliederung der Kirche Rücksicht genommen sei oder nicht. Er hebt hervor, daß sogar die einzelnen Gemälde verschiedene Breitenmaße haben (S. 132 f.). Er verrechnet sich aber, wenn er meint, daß eigentlich durch 3 Säulen und einen Pfeiler fünf Wandfelder auf jeder Seite architektonisch vorgezeichnet seien. Seine Antwort bleibt ausweichend. Bei Kraus fehlen die genauen Maßangaben, die wir in solcher Publikation erwarten.

gemalten Kompositionen nicht für diese Stellen in der Kirche der Reichenau geschaffen worden, sondern daß die ursprüngliche Erfindung anderswo zu suchen sei. Die ausgewählten Stücke, die uns in S. Georg zu Oberzell erhalten blieben, gehören vielmehr einem ererbten Zyklus der Wundertaten Christi an, dessen Entstehungszeit beträchtlich über diese, vielleicht für andre Augen nicht gerade mustergültige, Wiederholung durch die Reichenauer Schule zurückliegen mag.

Dieser ursprüngliche Zyklus, dessen Eigenart in mancher Hinsicht unverfälscht durch die vorliegende Redaktion hindurchblickt, wäre dann erst die entscheidende Instanz, an die wir uns zu halten hätten. Und die Kompositionsgesetze, die wir beobachtet, gewähren die feste Grundlage für die kritische Rekonstruktion des Zusammenhangs der Bilder mit der umgebenden Architektur, aber auch umgekehrt der ursprünglichen Verhältnisse des Kirchenraumes aus den vorhandenen Wandgemälden. Traf die Mittelachse der Bildflächen auf den Scheitelpunkt der Arkaden, der einrahmende Ornamentstreifen links und rechts auf die Mitte des Zwickels (mit dem Medaillon darin) und das Kapitell mit dem Säulenstamm darunter, so haben wir die ursprüngliche Bogenweite und den zugehörigen Abstand von Säule zu Säule. Die Bildbreite führt so auf eine Arkadenweite, die einen wesentlichen Unterschied von der enggestellten Säulenreihe der altchristlichen Basiliken früherer Zeit aufweist. Das schnellere Tempo in der Reihenfolge der Glieder, das jenen Bauten eigen ist, würde sich mit dem ruhigeren Fortschritt im Anschauen solcher Bilder voll sinnreicher Beziehungen, wie diese Wundertaten Christi sie enthalten, nicht mehr vertragen. Der Reichtum an Vorstellungsinhalt und die Bedeutsamkeit der Gebärdensprache fordern ein längeres Verweilen, wenn auch immer keinen Stillstand. Damit ist abermals ein Mittel für die Zeitbestimmung erbracht, und damit steht noch ein weiteres Moment in naher Beziehung, das soeben wieder gestreift ward.

Das unabweisbare Ergebnis unserer Analyse, daß wir in Oberzell auf der Reichenau nur Wiederholungen aus einem anderswoher überlieferten Bilderkreis vor uns haben, wird auch durch eine Tatsache gestützt, die bei der obigen Prüfung schon zu Tage treten mußte: ich meine die gleiche Richtung aller Bilder von links nach rechts. Eben diese Richtung des Vollzuges, in der die einzelnen Geschichten abgelesen sein wollen, stimmt nicht mit der Verteilung der Gemälde zu je vieren an die beiden Obermauern des Mittelschiffs. Nehmen wir den Eingang von Osten oder von Westen und damit den Anfang der Erzählung vom ursprünglichen Altarhause oder von der später angebauten Apsis (an der jetzigen Eintrittsseite) her, — immer geht die eine Hälfte der Darstellungen dem entlang wandelnden Betrachter sozusagen gegen den

Strich. Wären die Kompositionen für die Kirche zu Oberzell erfunden, so hätte der Künstler, der so stark mit der Richtung in die Länge und mit der sonstigen Gliederung des Raumes rechnete, gewiß für Korresponsion der gegenüberstehenden, oder doch für den Wechsel der Richtung zwischen den Reihen der Nord- und der Südwand Sorge getragen. Nehmen wir an, daß ein Rundgang von einem Ausgangspunkte ringsum bis zu diesem zurück beabsichtigt war, so kommen wir in Widerspruch zur chronologischen Folge der Ereignisse, wie die Evangelien sie erzählen. Betrachten wir den ganzen Zyklus, wie er vorliegt, unabhängig von seiner Anbringung in Oberzell, so können die acht erhaltenen Stücke entweder durch Vertauschung der beiden Wände einigermaßen zu ihrem ursprünglichen Sinn für den optischen Vollzug zurückgebracht werden, oder wir kämen besser noch zu der freimütigen Erklärung, sie könnten einer und derselben fortlaufenden Reihe angehört haben, die eine einzige Langwand der gedachten regelmäßigen Basilika füllte, vorbehaltlich einer Ergänzung durch andre Wundertaten, die hier in Oberzell nicht vorkommen. Daß eine solche Anordnung für die Wundertaten Christi nicht außer dem Bereich der gegebenen Tatsachen läge, beweist schon die Nachricht von der Ausmalung der Kirche zu Petershausen, die Bischof Gebhard II von Konstanz (979—995) fertigen ließ. Hier bot die linke Wand Szenen des alten, die rechte solche des neuen Testaments dar. Aber mit diesem Hinweis kämen wir zu der typologischen Gegenüberstellung zurück, die in Ingelheim nach den Versen des Ermoldus Nigellus sicher vorhanden war, in Mainz nach den Versen Ekkehards IV. noch die gewohnte Voraussetzung bildete, d. h. auf die Gepflogenheit der Karolingisch-Ottonischen Kunst. Besser ist daher ein andres Beispiel, die Sangallenser Verse vom Evangelium für Bilderkreise, die auf der rechten Wand des Gemeindehauses die Wunder Christi nennen, auf der linken gegenüber die Passion.9) Ein solches Original würde die gleiche Richtung der einen Hälfte vollends erklären. Der Mangel an Vollzähligkeit der in Oberzell erhaltenen acht Wunder Christi entzieht uns den festen Anhalt für die Rekonstruktion der vollständigen Bilderfolge, die aus neun oder zehn, wenn nicht gar aus zwölf solchen Stücken bestehen mochte.10) Für eine Zahl, in der Drei aufgeht, scheint die Behandlung der drei Toten-

9) Sie gehen von der rechten Hälfte des Chores aus und führen auf die linke zurück. Offenbar sind Verse verloren. Vgl. Springer a. a. O. p. 139.

10) So hat z. B. der fünfschiffige Dom von S. Maria in Capua Vetere zwischen den Seitenschiffen noch heute je 14 antike Säulen, im verbauten Mittelschiff noch je 11 (ursprünglich gewiß ebenso viel, bis an die ehemalige Apsis, die durch Chorvorlage auf Kosten der Gesamtlänge erweitert worden) verschiedenen Materials, teils gerade teils spiralisch kannelliert, in einem Abstand von etwa vier Schritt, von Säulenmitte zu Säulenmitte gerechnet.

erweckungen als Klimax zu sprechen. Auf eine Verteilung an zwei Wänden weist dagegen die Korresponsion der Meerfahrt als Anfangs- und der Heilung des Wassersüchtigen als Schlußstück zurück, da dies letztere wenigstens nicht das letzte Glied des ganzen Cyklus sein kann.

Eins aber bleibt auf alle Fälle für diesen Zusammenhang der ursprünglichen Schöpfung mit den Raumverhältnissen einer Basilika gesichert: das ist der Unterschied im Tempo des entlang wandelnden Betrachters z. B. gegen S. Martino in coelo aureo zu Ravenna, die Kirche Theodorichs, die wir schon einmal erwähnt haben, wenigstens in dem heutigen Zustand nach der Restauration durch die Orthodoxen. Hier erscheint an den Obermauern über den Arkaden links und rechts ein fortlaufender Zug von Einzelgestalten, nah aneinander gereihte Glieder einer langen Prozession, die vom Eingang gegen den Altar wallt und vor dem Thron der Himmlischen anlangt. Da ist noch die unaufhaltsame Bewegung der alten Säulenreihen das Maßgebende, und das Auge gleitet über alle Figuren gleichmäßig hin, ohne früher auszuruhen als am Ende. Die Wundertaten Christi wollen erlebt sein; sie ziehen — wenigstens in der durchdachten Fassung, die hier auf der Reichenau überliefert ist — das Subjekt des Lebendigen drunten viel intensiver in den Vorgang des Bildes hinein, und jedes dieser Stücke hat seinen Anfang, seine Mitte und sein Ende. Der Held bleibt derselbe, wie der Betrachter auch; aber der Schauplatz wechselt, zuweilen gar im selben Gemälde diesseits und jenseits der Bogenhöhe. Der Schwung der Arkade selbst von Säule zu Säule begleitet den Umschwung des Geschehens, und ihr Höhepunkt entspricht dem Wendepunkt der Handlung droben auf der Bühne.

Und endlich die Apostelreihe zwischen den Fenstern, die nochmals die Mittelachse der Bildflächen hervorheben. Es sind in S. Georg zu Oberzell Einzelgestalten, aber nicht wie in S. Martino zu Ravenna statuarisch dastehend, durch Nischeneinrahmung isoliert, sondern schreitend dargestellt, wie an dem Kuppelgewölbe der Taufkirche zu Ravenna. Auch das ist wichtig und gibt wieder einen Aufschluß über die historische Entwicklung der Kirchenmalerei im Anschluß an die Rhythmik des Innenraumes selber. Doch verfolgen wir diese Fingerzeige diesmal noch nicht weiter.

Aus der Analyse der Kompositionen allein, die wir unabhängig von Zeit und Ort, wann und wo sie in der erhaltenen Redaktion gemalt wurden, und ohne jedes Vorurteil nationaler Art, nur nach den Grundtatsachen des darin betätigten Kunstvermögens betrachtet haben, ergibt sich jedenfalls, daß wir ihren Ursprung gar nicht notwendig innerhalb der Reichenauer Schule oder ausschließlich in der karolingischen Tradition

suchen müssen. Vielmehr dürfen wir, aller Wahrscheinlichkeit nach, Bestandteile eines Bilderkreises darin erkennen, der im engsten Zusammenhang mit den großartigeren Bedingungen des christlichen Kirchenbaues, und zwar mit der Innengliederung weiträumiger Basiliken entwickelt war. Es sind die Gesetze eines ausgebildeten Monumentalstils, die für diesen erzählenden Zyklus in einem Langhaus maßgebend gewesen. Und die Entscheidung jeder Einzelfrage, ob z. B. die Trias der Totenerweckungen auf eine zusammenfassende Oberteilung der fortlaufenden Reihe in analoge Triaden gedeutet werden darf, wäre wichtig auch für die Geschichte des Kirchenbaues.[11]) Schon daß jedes Bild vollinhaltlich wie eine Strophe dasteht, ist eine Tatsache von bleibender Bedeutung, die bis zu Raffaels Teppichkartons weiterwirkt.

Damit ist auch für die Beurteilung des Wertes dieses Reichenauer Denkmals ein ganz neuer Maßstab gewonnen, und der Blick auf die Herkunft dieser Leistungen aus der spätantiken Kunstüberlieferung, wie auf die höchste Anspannung schöpferischer Tätigkeit im Dienst der christlichen Kirche zugleich frei gemacht. Wo und wann diese Verbindung beider Potenzen zu suchen sei, ist eine andre Frage, die mit Herbeiziehung aller übrigen, früher schon angewandten Gesichtspunkte behandelt werden müßte. Für ihre Lösung muß weiter ausgegriffen werden, auch in die Unterschiede der sogenannten lateinischen und byzantinischen Tradition hinein. Sie soll an andrer Stelle versucht werden, soweit es bei dem gegenwärtigen Stand unserer Forschung überhaupt schon geschehen mag. Hier kam es nur darauf an zu zeigen, welches Ergebnis die Betrachtung der Kompositionsgesetze allein für die wissenschaftliche Forschung im weitern Umfange zu erbringen im Stande war.

Fassen wir jedoch das Ergebnis dieser Beobachtungen über die zugrundeliegenden Originalkompositionen zusammen, so kommen wir schon jetzt zu einer von der bisherigen Ansicht sehr abweichenden Überzeugung. Fr. X. Kraus sieht in den Reichenauer Wandgemälden »das allerentschiedenste Fortleben römischer Tradition, ohne irgendwelche Anklänge byzantinischer Eigentümlichkeiten«[12]) und sucht das Urbild auf italienischem Boden.[13]) Springer verfolgt mehr die Möglichkeit ihrer Abwandlung unter dem Einfluß des nordischen Geistes, trifft aber schon eher das

[11]) Dächten wir eine andre Trias, der Krankenheilungen etwa, in der die Heilung des Wassersüchtigen das letzte Stück bildete, gegenüber, so wären die beiden Seiten eines Grundquadrates im Kirchenplan gewonnen; dächten wir sie auf derselben Seite daneben, kämen wir auf eine Pfeilertrennung zwischen den Säulen, wie in dem Umbau Hadrians I von S. Maria in Cosmedin zu Rom (772—795) nach griechischem Vorbild, und dies wäre der Bildbreite wegen gewiß das Richtigere.

[12]) Geschichte der christlichen Kunst II, s. p. 56.

[13]) Zu der großen Publikation S. 7—13.

Richtige in einigen Bemerkungen, die nicht ganz der Ausschließlichkeit huldigen, mit der Kraus seinen Standpunkt auf seiten der lateinischen Kirche vertritt. Auch Springer erklärt freilich: »Sie gehen mit einem Worte noch unmittelbar auf die altchristlich-römische Tradition zurück; wir müssen hinzusetzen: sie schließen dieselbe.«[14]) Aber er anerkennt, die Architektur sei »identisch mit den Bauten, welchen wir in Miniaturen des 5. bis 7. Jahrhunderts begegnen«. »Außer in den Äußerlichkeiten (Typen, Gewandung, Tracht) stimmen die Wandgemälde auch im Wesen der Komposition mit den altchristlichen Vorbildern überein. Was wir an diesen bewundern und worin wir noch einen Nachklang der Antike entdecken, das ist die klare und knappe Einfachheit der Komposition. Stets wird unmittelbar auf den Kern der Handlung losgegangen und dieser frei von allem Beiwerke dem Beschauer vor die Augen gebracht«. »Sie erscheinen sogar in der Grundstimmung mit den altchristlichen Schöpfungen verwandt.«

Geht man dieser Charakteristik des Eindrucks nach, so muß bald einleuchten, daß sich in ihr zwei Extreme berühren, die auf die Dauer immer unvereinbarer erscheinen: frühchristliche Stimmung und — nein! oder hastige Beweglichkeit des 10. Jahrhunderts. Beides in einer und derselben Darstellung ergäbe wohl ein seltsames Konglomerat, das nie den einheitlichen Zusammenhang des Schaffens aufwiese, der in den Kompositionen auch trotz der nachlässigen Formensprache sich ausprägt und auch bei trauriger Verblichenheit noch durchsetzt. Nur die Unterlage einer dramatischen Darstellung vermochte der unruhigen Lebhaftigkeit des nordischen Wesens eine Anknüpfung des eigenen Empfindens zu gewähren. Und dramatisch wird man die altchristliche Kunst, der Katakombenmalerei und der Sarkophagskulptur wenigstens, gewiß nicht nennen dürfen. Ihr lyrisches Gefühl, ihre idyllische Einfalt, ihre nur andeutende Abbreviatur der Ereignisse, wo ein Teil das Ganze vertritt, ihr flüchtiges Bildwesen, das wie eine poetische Metapher, ein Gleichnis in der Rede auftaucht und wieder zurücktritt, — das mögen wir die Grundstimmung der frühchristlichen Schöpfung nennen. Dies Stadium ist aber in den Originalkompositionen des vorliegenden Zyklus überschritten. Hier sind die Wundertaten Christi nicht angedeutet oder symbolisch bezeichnet, sondern mit den Mitteln einer ganz anders denkenden Zeit erzählt, in der Absicht, den Beschauer von der Wahrheit des Vorganges zu überzeugen, ja nicht episch nur erzählt, wie sie geschehen sein könnten, sondern dramatisch zugespitzt und von allem Beiwerk befreit. Aber der Grundton ist nicht etwa ein historisch-realistischer zu nennen, wie er dem Geschmack des kaiserlichen Rom mit seinen Triumph-

14) a. a. O. p. 141.

säulen entwachsen, wie er den Darstellungen der Zeitgeschichte auch in den Tagen Justinians entsprechen mochte. Kein zeitgenössisches Kostüm drängt sich auf, kein Aufputz der göttlichen Person mit irdischem Pomp. Die Auffassung gehört durchaus der idealen Sinnesart echt christlichen Strebens an, wenn auch einer Kunst, die vom Erbe der klassischen Dichtung durchdrungen ist und das griechische Theater im Geiste der besten Tragödie zur Voraussetzung hat. Wenn wir den Ernst und die Tiefe der psychologischen Auffassung erwägen, verstehen wir auch erst den großen Zug der Gebärdensprache und den letzten Rest der schlichten Gewandung, wie die ganze Ökonomie des Schauplatzes und seiner hergebrachten Kulissenstücke, die das Notwendige zum Verständnis beitragen, sich aber nirgend mehr hervordrängen, als solcher Begleitung geziemt. Die Hauptsache wird, wie Springer anerkennt, noch immer rein und voll gegeben. Das konnte die christliche Kunst nur, solange sie die höchsten Aufgaben mit dem Aufgebot der ganzen ethischen Kraft in Angriff nahm.

Die Blütezeit, in der die Originalkompositionen zur evangelischen Erzählung, vor allem der Wundertaten Christi, geschaffen sein müssen, der wichtigste und entscheidende Grundstock für die lehrende Kirche, muß vor der realistischeren und stärker an die Nerven greifenden Periode liegen, die von der Passion Christi zu den Martyrien der Glaubenszeugen überging. Und davon sind ja die Schriften eines Asterios von Amaseia († um 410) und seiner Zeitgenossen schon erfüllt.[15]

Folgen wir dagegen Kraus auf italienischen Boden, so ergibt sich aus dem umfänglichen Vergleichsmaterial, das er an der Hand von Garrucci aus der ganzen Hinterlassenschaft der altchristlich-römischen Kunst heranzieht, doch für die Kernfrage nach dem Ursprung der Originale des Reichenauer Zyklus so gut wie gar nichts im Sinne seiner Behauptung. Nicht die Wiederkehr der selben Geschichten, nicht die Übereinstimmung mit den Typen, der Tracht, der Gebärdensprache und den sonstigen Äußerlichkeiten ist das Entscheidende, worauf es ankommt, sondern der Charakter der dramatischen Darstellung und die Kompositionsgesetze, nach denen sie sich aufbaut. Wir brauchen nur zu rekapitulieren:

Keine dieser Szenen ist, wie wir gesehen haben, für den ruhigen und unverrückbaren Standpunkt des Beschauers berechnet. Dafür zeugt auch das Verhältnis der Bilder zur malerischen Perspektive, die nirgends bis zur Konstruktion aus einem Zentralpunkt vorschreitet, auch wo sonstige Maßnahmen die Bestimmung für einen Ruhepunkt in der zyklischen Reihe, für einen Abschluß relativer Art im fortlaufenden Gang erkennen

[15]) Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom p. 118ff. Dagegen in Rom: S. M. Maggiore, Triumphbogen.

lassen, oder wo gar die letzte Steigerung erreicht ist, etwa der Schluß der Wundertaten, mit der Erweckung des Toten aus seinem Grabe. Diese Entwicklungsphase fällt um so mehr ins Gewicht, als wir Anwandlungen, diagonal in die Tiefe zu leiten, kaum verkennen dürfen und andrerseits in den Mäanderfriesen der Dekoration perspektivische Bravourstücke gewahren, deren Rechenexempel schon überraschende Vorkenntnisse für das letzte Problem der Raumdarstellung verraten. Der ganze Bilderzyklus rechnet noch mit dem entlangwandelnden Betrachter in kontinuierlichem Fortgang von einem zum andern. Das bestätigen auch die schreitenden Apostelgestalten droben im Lichtgaden mit ihren wehenden Gewändern zwischen den Fenstern, die ähnlich, aber in kreisrunder Wölbung das Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in Fonte von Ravenna zeigt, der Bau des Bischofs Ursus, der unter Neon (425—430) seinen musivischen Schmuck erhielt. Hier haben wir die Bewegung im Langhaus oben, wie in S. Martino, der Hofkirche Theodorichs, unten über den Arkaden.

Mit diesem Prinzip der fortschreitenden Bewegung durch den Kirchenraum ist aber der Anschluß an die weitere Entwicklung des byzantinischen Kirchenbaues zur Zeit Justinians ausgeschlossen. Die zentralisierende Anlage unter einem Kuppelraum, auch wo die Längsrichtung noch vorwaltet, wie in Sta. Sophia zu Konstantinopel, verträgt sich nicht mit solcher Bilderreihe. Sie beschränkt die Wandflächen gleichmäßigen Zuschnitts und verweist die Bildkunst in Kuppeln, Halbkuppeln, Bogenfelder und Zwickel, so daß auch sie dem Gesetz der Zentralisation anheimfallen. Die Einführung der Emporen im Langhaus bereitet ohnehin schon dem Bilderstreifen über den Säulenreihen ein Ende, bevor noch dieser strenge Zusammenschluß des oströmischen Kirchenbaues sich durchzubilden und zu verbreiten vermochte.

Um so mehr scheint Kraus Recht zu behalten, wenn er alles »Byzantinische« schlechtweg leugnet und auf Italien als Ursprung des Zyklus hinweist. Aber er meint mit diesem Ausdruck auch das Oströmische oder Frühbyzantinische, das als gemeinsames Erbteil der ganzen, noch ungeteilten Kirche gelten muß, jemehr man anstandslos Ravenna, dies Enklave syrischer und byzantinischer Kunst auf italienischem Boden, in die altchristlich-römische Verlassenschaft einzubeziehen pflegt. Würde diese Verbindung mit Ost-Rom in Oberitalien und eine andere in Unteritalien ausgeschaltet, so wäre der Zusammenhang mit der »lateinischen Tradition« wohl erst recht nicht zu erweisen. Wenn auf der Reichenau die Einordnung der Gemälde in den Umkreis karolingisch-ottonischer Bestrebungen möglich schien, obschon auch hier das Fernhalten typologischer Gegenüberstellung sich solchem Bemühen entgegenstellt, so

denkt Kraus selbst nur an Italien als Quelle der Originalkompositionen und wohl mit Bestimmtheit an die Kunst der Benediktiner mit ihrer Pflegestatt im Mutterkloster von Montecassino. Doch könnte auch hier nur an ein Vorbild aus weit früherer Zeit appelliert werden, das in die erste Glanzzeit zurückreicht und auch dort schon auf einer frischeren Schöpfung oströmischer Kunst beruhte. Vergessen wir nicht, in welchem Zustand sich gerade in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts die Kunstpflege zu Montecassino befand. Wo sind damals auch nur entfernt vergleichbare Leistungen im Gebiet dieser Klosterwirksamkeit zu finden? Und der Blick auf die erhaltenen, unzweifelhaft der Schule von Montecassino gehörigen Wandmalereien, wie die zu S. Angelo in Formis bei S. Maria di Capua Vetere, die erst der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstammen, der prüfende Blick auf die Kompositionen, oft derselben Szenen der heiligen Geschichte, erkennt nur den weiten Abstand, die Spuren eines langen Niedergangs der Bildung und des Gefühlslebens: so roh und oberflächlich sind diese Malereien gegenüber den ernsten durchdachten Kompositionen der Reichenau. Kein wohlüberlegter Zusammenhang mit dem Innenraum der Kirche, nur Bilderschmuck von oben bis unten und in die Seitenschiffe hinein, ohne Rücksicht auf das lebendige Subjekt, das sie genießen soll. Keine Kenntnis der Kompositionsgesetze, weder plastischer noch malerischer, weder architektonischer noch poetischer Art, die von einheitlicher Kunstübung und höherer Leitung zeugten.

Gerade hier erweist die Untersuchung des Zyklus von Oberzell ihre Wichtigkeit für die ganze Kunstgeschichte, die dazwischen liegt. Das Entwicklungsstadium der Kompositionsgesetze, das diese Gemälde vor Augen stellen, gehört einem bestimmten Zeitraum der spätantiken Kunst, auf der die Bearbeitung des christlichen Bilderkreises fußt. Wir sahen: nicht mehr plastische Körperbildung und volle Reliefanschauung mit Zusammenhang zwischen der organischen Gestaltung selber und geschlossener Gruppierung, sondern lockere Aufreihung der Figuren und Dinge, mit Überresten eines mehr poetischen als plastischen Zusammenschlusses, bis zur Einführung der Raumleere als Äquivalent, zur Ausbeutung des Intervalls als Spielraum übernatürlicher Wirkung in die Ferne. Doch keine geläufige Durchbildung der Körper in die Tiefe und damit auch keine endgiltige Verschiebung des Zusammenhangs aus der zweiten in die dritte Dimension, wie die perspektivische Konstruktion des Schauplatzes für einen festen Standpunkt sie mit sich brächte. Der Rhythmus des Vollzugs hält die Richtung von links nach rechts, wie die Reihung fest, versteigt sich höchstens zum Verfolg der Diagonale durch die Bildfläche hin, und knüpft an diese die vereinzelten Versuche des Tiefendrangs, der sich hier und da fühlbar genug meldet,

aber noch nicht seiner selbst bewußt als neues Prinzip mit hineinwirkt. Die Verhältnisse des ganzen Zyklus gehören noch in eine Säulenbasilika, mit schon ziemlich weiten Arkaden.[16])

Damit ist, glaube ich, die Entstehungszeit der Originalkompositionen für den Augenblick genau genug umschrieben. Die Nachprüfung am Einzelnen darf erneutem Anlauf der vergleichenden Methode überlassen bleiben.

[16]) Vgl. S. 269 Anmerkung 10.

Literaturbericht.

Graphische Künste.

Jahresübersicht 1903.

In der Veröffentlichung von Quellenmaterial steht wohl »Les deux Cents Incunables xylographiques du Departement des estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris« voran, ein Folio-Band in etwas unappetitlicher Montierung, mäßige Lichtdrucke auf gelbes Papier geklebt. Im Textband hierzu fährt Henri Bouchot in seinen fanatischen Versuchen fort, alle wichtigen Monumente für Frankreich zu retten und womöglich diesem Land die Priorität im Holzschnitt überhaupt zu sichern, ein Bestreben, das er neuerdings auch auf andere Kunstgebiete anzuwenden scheint, in dem er aber bereits mehrere gebührende Zurückweisungen (z. B. Dodgson, im Burlington Magazine 1903) über die Untüchtigkeit seiner Beweisführungen erfahren hat. Der Prince d'Essling veröffentlichte (zuerst in der Gazette des Beaux Arts) das früh-italienische Blockbuch im Berliner K. Kabinet, »Le premier livre xylographique italien, imprimé à Venise vers 1450«, auf das bereits Kristeller im Preuß. Jahrbuch 1901 die Aufmerksamkeit geleitet hatte, und ergänzt im Text dessen Argumente, die die Holzschnitte für Venezianische Arbeit um 1450 erklären. Bei Heitz in Straßburg erschien »Oracula Sibyllina nach dem einzigen in der Stiftsbibliothek von St. Gallen aufbewahrten Exemplare«. In der Einleitung gibt W. L. Schreiber als Entstehungsland Südwest-Deutschland, als Zeit etwa 1470 an. In gleichem Verlag und mit Einleitung von gleicher Hand erschien ein zweites Blockbuch, »Biblia Pauperum, nach dem einzigen Exemplar in 50 Darstellungen, früher in Wolffenbüttel, jetzt in der Bibl. Nationale zu Paris«. Hierfür wird die Gegend jenseits des Rheins, die Jahre 1475—80 als Ort und Zeit der Entstehung angegeben. Die Ausgabe ist eine Erweiterung der Gestalt in 40 Darstellungen, von der zwölf Ausgaben bekannt sind. Sich zu Bouchots Ansichten hinneigend, nimmt Schreiber für diese beiden Blockbücher französische Urbilder an. Mit

den Anfängen des Holzschnitts beschäftigt sich noch Henri Hymans »L'estampe de 1418 et la validité de sa date« (zuerst im »Bull de l'Acad. roy. de Belgique« erschienen) und kommt zum Schluß, daß die Jahreszahl durchaus nicht als gefälscht oder verdächtig von der Hand zu weisen ist, daß man im Gegenteil sich ganz gut mit dieser Datierung der St. Gallener Maria mit 4 Heiligen abfinden kann. Ein fernerer wichtiger Beitrag über die Kunst des 15. Jahrh. ist M. Geisbergs, »Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem«. Es glückt ihm, den Meister der B. P. mit dem Bocholter Goldschmied und Vater des Israhel van Meckenem zu identifizieren, ferner Neues und gewissermaßen Abschließendes über das Leben und Werk des letzteren zu bieten (Oeuvre-Katalog soll erst folgen). Wichtig ist, daß Geisberg wieder einmal die Bedeutung der Tradition festgestellt hat. Noch Wessely spricht von zwei Israhel van Meckenem, auf Grund von Überlieferungen; doch gab man das auf, weil eben die Dokumente hierzu fehlten. Geisberg hat sie endlich herbeigeschafft und den Wert auch der sogen. »unverbürgten Tradition« bestätigt.

Den Schritt vom 15. ins 16. Jahrh. macht der erste Band von Dodgsons monumentalem »Catalogue of German and Flemish Woodcuts in the British Museum, Dep't. of Prints and Drawings«. Zum Teil in den trefflichen Einleitungen zu den verschiedenen Abteilungen, hauptsächlich aber in den zahllosen kritischen Einschaltungen, Zuschreibungen, Neuentdeckungen im Verzeichnis selbst liegt der Schwerpunkt des Buches. Der Verfasser hat bekanntlich seit etwa einem Dezennium den deutschen und niederländischen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts und die gleichzeitige Buchillustration mit seltenem Eifer und Verständnis erforscht. Seine Ergebnisse stützen sich auf die Kenntnis fast aller europäischen Kabinette und großen Privatsammlungen. Im Preuß. Jahrbuch des Jahres rühren vom selben Verfasser zwei kleinere Beiträge aus diesem Stoffgebiete her; die Veröffentlichung von »Fünf unbeschriebenen Holzschnitten L. Cranachs« (zwei Blatt in Wien, zwei in London, eins in Dresden) und ein »Nachtrag«, betitelt »Jörg Breu als Illustrator der Ratdoltschen Offizin«; im Repertorium veröffentlichte Dodgson einen kleinen Beitrag über »die Landsknechte David de Negkers« mit Abdruck von dessen Vorrede (aus dem Stuttgarter Exemplar) aus der hervorgeht, daß David wirklich der Sohn Josts war, und Burgkmair, Amberger und Breu als die Zeichner angegeben werden. Es folgt eine Tabelle mit den Ansichten verschiedener Autoritäten über die Urheberschaft der einzelnen Landsknechte. Im Burlington Magazine brachte Dodgson eine Anzahl Wolgemuthscher Holzschnitte zur Veröffentlichung.

In den Mitteilungen zu den Graphischen Künsten schrieb C. Gieh-

low über »Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis.« Die Überschriften dieser ersten zwei Kapitel lauten: »Ein Gutachten Peutingers über die Melancholie des Herkules Ägyptius« und »Marsiglio Ficinos Auffassung von dem melancholischen Temperament.« In eigentlich kunstgeschichtliche Fragen wird noch nicht gedrungen, sondern zunächst einmal festgestellt, daß in der Auffassung jener Tage die Melancholie unbedingt als »die unedelste Komplexion« galt. Constantin Winterbergs Untersuchungen »Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre« (Repertorium 1903) fallen vielleicht nicht ganz in den Bereich meines Berichtes, ich will sie somit nur erwähnt haben.

Im »Art Journal« berichtet H. M. Cundall über eine Art Palimpsest des Kupferstichs, die Platte P. Lombarts nach Van Dijcks Reiterbildnis Karl I. Es ergibt sich, daß in Folge der mehrmaligen politischen Umstürze diese Kupferplatte nicht weniger als fünf Mal umgearbeitet wurde, wobei jedesmal ein Cromwellbildnis an Stelle des Karls oder umgekehrt herauskam. Alle sechs Zustände werden abgebildet; ob die angegebene Reihenfolge die richtige ist, erscheint mir jedenfalls zweifelhaft.

Das Jahr 1903 weist endlich eine Reihe von Oeuvre-Katalogen auf, leider wenig Erfreuliches darunter. Der Aufseher des Londoner Kupferstichkabinets, A. Whitman hat einen über »Samuel Reynolds« verfaßt. Diese Bücher werden dortzulande stets mit einer souveränen Gewissenlosigkeit und bestrickenden Ausstattung ausgestattet. Als Material genügt dem jeweiligen Verfasser stets das, was er in den Londoner (ev. anderen englischen) Sammlungen zur Hand hat. Daß einer, was doch bei der Abfassung eines Oeuvre-Katalogs conditio sine qua non ist, sorglich sämtliche europäischen Staatssammlungen mindestens um briefliche Auskunft über ihren Besitzstand des betreffenden Meisters angeht, kommt nicht vor. Am Ende bei »S. W. Reynolds« dürfte sich der Verfasser dies noch schenken, aber schon bei der unter der Ägide dieses Aufsehers erschienenen Arbeit G. Goodwins über »Mc. Ardell« zeigt sich die Unterlassungssünde sofort. Nur die eine Dresdener Sammlung besitzt gleich einen Mc. Ardell der in Goodwins Buch überhaupt nicht erwähnt ist. Mag die gestochene Bezeichnung auch eine gefälschte sein, so gehört das Blatt doch wenigstens mit Angabe der Gründe in sein Verzeichnis der »doubtfully ascribed plates«. Zweifellos werden sich hier und anderorts noch viele »Zustände« finden, die bei Goodwin fehlen, da er, wie alle die Engländer, in seiner Sorglosigkeit nicht den geringsten Versuch gemacht hat, sie ausfindig zu machen. Vielleicht kann man hoffen, daß mit dem wachsenden Einfluß des »Burlington Magazine«, das auf wissenschaftlich tüchtige Beiträge dringen will, die pseudo-fachwissen-

schaftliche Schriftstellerei von Leuten wie Goodwin, Whitman, Lady Dilke, Julia Frankau — eingedämmt wird, und nach und nach nur noch Werke erscheinen, deren Unzulänglichkeit im einzelnen der unausbleibliche Bodensatz ist, den auch die gewissenhafteste Arbeit nie ganz zu verhindern vermag.

Als Oeuvre-Katalog wurde auch E. Anderlonis »Opere e Vita di Pietro Anderloni« angezeigt, ohne auch nur einen Schatten eines wissenschaftlichen Verzeichnisses zu bieten. Das polyglotte Werk (italienisch, französisch, mangelhaftes deutsch und groteskes englisch) stellt sich als kritiklose Verherrlichung eines gering zu schätzenden Künstlers dar, die nur der Pietät des Enkels ein schönes Zeugnis ausstellt, aber für die Fachwissenschaft ohne Belang ist. *Hans W. Singer.*

Proctor, Robert. An Index to the early printed books in the British Museum. Part. II. 1501—1520. Section I, Germany; London. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Lmtd. 1903.

Proctors Verzeichnis der frühen Drucke des British Museums verdient eine Erwähnung auch im Berichte über die kunstgeschichtliche Literatur, weil eine große Anzahl der alten Bücher wertvolle Holzschnitte enthält. Der vorliegende zweite Teil des Index, der die deutschen Drucke aus dem Anfange des 16. Jahrh., aufzählt, ist noch im besonderen für uns interessant, weil Proctor außer den Typen der einzelnen Drucker auch sehr genau und sorgfältig die von ihnen verwendeten Zierstücke, Leisten, Initialen, Druckerzeichen u. dgl. aufführt und auch die Holzschnitte nicht unerwähnt läßt. Von noch größerer Wichtigkeit wird ohne Frage das Verzeichnis der italienischen Drucke dieser Zeit sein. Das British Museum besitzt eine unvergleichlich reiche Sammlung dieser meist überaus seltenen und künstlerisch interessanten Bücher. *P. K.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Bernardo Rossellino, Dombaumeister. Als wir den chronologischen Prospekt des Lebens und der Werke B. Rossellinos zusammenstellten (Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, 1900, S. 100ff.), konnten wir den Zeitpunkt der Ernennung desselben zum Capomaestro von S. Maria del fiore nur annäherungsweise (Beginn 1461) angeben. Das folgende Dokument, das wir seither auffanden, gibt nun den gedachten Termin mit dem 20. Februar 1461 genau an:

MCCCCLX Indict. viiij^{a} et die xx mensis februarij. Supradicti dnj Consules invicem in palatio dce artis in eorum audientia more solito collegialiter congregati ecc.

Item secundo cum opera scte marie delfiore de florentia vacat offitio capudmagistri cupole et lanterne dicte ecclesie per mortem Antonij Manettj olim capudmagistri dicte opere defunctj iam pluribus mensibus elapsis [8. Nov. 1460] olim electj et deputatj per dictam artem a pluribus et pluribus annis, Et expediat de successore capud magistro in dicto offitio providerj ne opera predicta detrimentum seu dampnum aliquod patiatur, Volentes ad electionem successoris in dicto officio provedere habita tamen primo solempni deliberatione ecc. ecc.

Providerunt deliberaverunt et ordinaverunt quod

Bernardus mattej delborra alias Bernardo dal proconsolo magister intagli ex nunc intelligatur esse et sit electus et solempniter et legipttime deputatus in Capudmagistrum cupole et lanterne sce marie del flore de florentia loco dictj antonij manettj pro tempore et termino unius annj proxime futurj incipiendj die sue reversionis ad civitatem florentinam cum eius familia ad declarationem consulum et operariorum una simul cum salario florenorum quinquaginta aurj quolibet anno (Arch. di Stato, Arte della Lana, Provisioni e Riformationi, Libro seg^{to} I dal 7 genajo 145$^{0}/_{1}$ al 15 Aprile 1467, vol. 53 [num. nuovo] a fol. 141).

Da in den jährlichen Bestätigungen der Ernennung seitens der Operaj immer der 1. November als neues Bestallungsdatum angeführt wird (s. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, pag. 103 e 104), so scheint Rossellino sein Amt tatsächlich mit dem 1. November 1461 angetreten zu haben, nachdem er wohl kurz zuvor von Pienza wieder nach Florenz zu dauerndem Aufenthalt zurückgekehrt war. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Berger Ernst. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. I. und II. Folge. Die Maltechnik des Altertums. Mit 2 farbigen Tafeln und 57 Illustrationen. München. Georg D. W. Callwey. M. 8.

Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. New edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson, Litt.-D. With numerous illustrations. Vol. III. H-M. London. George Bell and Sons. 21/.

Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen. Mit 42 Abbildungen. Berlin. C. Heymann. M. 5.

Elsenhaus, Dr. Th. Die Aufgaben einer Psychologie der Deutung als Vorarbeit für die Geisteswissenschaften. Vortrag. Gießen. J. Ricker (A. Töpelmann). M. 0,50.

Frimmel, Th. von. Gemäldekunde. 2. Auflage. Webers illustrierte Katechismen. Band 151. Leipzig. J. J. Weber. M. 4.

Gottschewski, Adolf. Die Fresken des Antoniazzo Romano zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Hasse, C. Roger van Brügge, der Meister von Flémalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Hausmann, S. und **E. Polaczek.** Denkmäler der Baukunst im Elsaß, vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. 100 Lichtdrucktafeln. Lieferung 1—6. Straßburg. W. Heinrich. 20 Lieferungen zu M. 3.

Hirn, Yrjö. Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen. Aus dem Englischen übersetzt von M. Barth, durchgesehen und durch Vorwort eingeleitet von Dr. Paul Barth. Leipzig. Johann Ambrosius Barth. M. 9.

Kralik, Richard v. Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst. Wien. Anton Schroll. M. 2,50.

Leisching, Julius. Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jahrhunderts. Brünn. Carl Winiker. M. 2.50.

Loo, Georges H. de. L'exposition des »Primitifs Français« au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale. Bruxelles. G. van Oest & Co. Paris. H. Floury.

Lutsch, Hans. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Band V. Register zu den Bänden I—IV. Breslau. W. G. Korn.

McCurdy, M. A., Edward. Leonardo da Vinci. London. George Bell and Sons. 5/.

Poppelreuter, Jos. Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur ital. Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abbildungen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Prölss, Robert. Ästhetik. 3. Aufl. Webers illustrierte Katechismen. Band 11. Leipzig. J. J. Weber. M. 3,50.

Wie studiert man Kunstgeschichte? Ein Wegweiser für alle, die sich dieser Wissenschaft widmen. Von einem Kunsthistoriker. Leipzig. A. Roßberg. M. 0,80.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

Die eigentümlichen Wechselbeziehungen zwischen dem geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters sind bereits vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen. So weit mir bekannt ist, haben bisher über dieses Thema gehandelt (in mehr oder weniger umfangreichen Untersuchungen): 1841 und 1846 Mone in der Einleitung zu seinen Altdeutschen Schauspielen (Quedlinburg und Leipzig 1841) und den Schauspielen des Mittelalters (Karlsruh 1846, Neue Ausgabe Mannheim 1852); 1847 Didron, Annales archéologiques; 1856 Kugler, im Christlichen Kunstblatt S. 233 ff.; 1860 Anton Springer, Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters, Ikonographische Studien III (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V, 5, S. 124 ff.); 1879 Anton Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter (Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philolog. histor. Klasse Bd. XXXI S. 1 ff.); 1886 Karl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst (Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, herausgeg. von Ludwig Geiger I S. 162 ff., 356 ff., 409 ff.); 1888 Durand, Bulletin monumental p. 521; 1891 Stephan Beissel, Die bildliche Darstellung von der Verkündigung Mariae (A. Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst V, Sp. 191 ff., 207 ff.); 1894 P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart; 1897 Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II S. 268, 269, 420—422; 1898 Heinrich Schrörs, Studien zu Giovanni da Fiesole (Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst XI); 1899 Karl Frank, Über geistliche Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst (Christl. Kunst-

blatt Jahrgang 1899 S. 123 ff.); 1904 Friedr. Panzer, Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen (Ilbergische Neue Jahrbücher für das klassische Altertum VII, 2) und Émile Mâle, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge (Gazette des Beaux-Arts).

Von all diesen zahlreichen Vorarbeiten behandelt das Verhältnis der deutschen Passionsbühne zur deutschen Malerei mit größerer Ausführlichkeit nur die ebengenannte Untersuchung von Karl Meyer (Abschnitt III und IV). Sie befaßt sich jedoch nicht ausschließlich mit diesem Gegenstand, behandelt vielmehr einmal neben der deutschen Kunst vor allem noch die italienische, und widmet andererseits den Erzeugnissen der Plastik die gleiche Aufmerksamkeit, wie denen der Malerei. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich, wie dies der Titel besagt, auf ein engeres Gebiet; sie behandelt nur deutsche Kunst (in ganz vereinzelten Fällen nur wird einmal ein Werk eines außerdeutschen Künstlers herangezogen), sie behandelt ferner nur deutsche Malerei (Holzschnitt und Kupferstich mit inbegriffen). Durch diese sich absichtlich auferlegte Beschränkung hofft sie, ihr Thema in erschöpfenderer Weise behandeln zu können. — Von allen übrigen Vorarbeiten unterscheidet sich die vorliegende Abhandlung auch noch insofern, als sie sich nicht damit begnügt, die bestehenden Wechselbeziehungen zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst einfach zu konstatieren, vielmehr bestrebt ist, soweit dies möglich ist, alle einschlägigen Stellen der Passionsspielliteratur durch Abdruck in concreto namhaft zu machen. Ich ließ mich hierbei von einer doppelten Absicht leiten; einmal war es nicht mein Wunsch, mich, wie dies gewöhnlich bisher geschehen ist, mit einer trockenen Aufzählung all der einzelnen, oft nur gar zu unwichtigen Punkte, in denen sich eine Übereinstimmung zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst konstatieren läßt, zu begnügen, es war vielmehr meine Absicht, auf den gemeinschaftlichen Geist, der den Erzeugnissen beider Kunstgattungen innewohnt, hinzuweisen und zu diesem Zwecke war das Abdrucken ganzer kleinerer oder größerer Szenen aus den Passionsspielen unerläßlich; zweitens aber glaubte ich, daß durch das Anbringen eben dieser Zitate die Arbeit für den Fachmann, der sich ja nicht immer der Mühe unterziehen kann, die so überaus umfangreiche Passionsspielliteratur selbst durchzuarbeiten, an Wert gewinnen müsse.

Im folgenden sind in alphabetischer Anordnung die geistlichen Spiele zusammengestellt, die ich bei meiner Arbeit benutzt habe.

Alsfelder Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 567.

Augsburger Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. S. 81.

Augsburger Passionsspiel, ed. Hartmann, a. a. O. S. 3.
Benedictbeurer Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 284.
Benedictbeurer Weihnachtsspiel, ed. Froning, a. a. O. S. 877.
Brixener Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 353.
Casseler Weihnachtsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 904.
Donaueschinger Passion, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 184.
Egerer Passionsspiel, ed. Milchsack, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. 156.
Emaus-Spiel, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 475.
Frankfurter Dirigierrolle, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 340.
Frankfurter Passionsspiel von 1493, ed. Froning, a. a. O. S. 379.
Friedberger Dirigierrolle, ed. Weigand, Zeitschrift für deutsches Altertum VII, S. 545.
St. Galler Christi Himmelfahrtsspiel, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 254.
St. Galler Passionsspiel, ed. Mone, a. a. O. I, S. 72.
St. Galler Weihnachtsspiel, ed. Mone, a. a. O. I, S. 143.
Haller Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 279.
Heidelberger Passionsspiel, ed. Milchsack, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. 150.
Himmelgartner Passionsspiel, ed. Sievers, Zeitschrift für deutsche Philologie XXI, S. 393.
Innsbrucker Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Mone, Altdeutsche Schauspiele. S. 109.
Luzerner Grablegung von Mathias Gundelfinger, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 131.
Murier Osterspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 228.
Nürnberger Osterfeier, ed. Froning, a. a. O. S. 17.
Ordo Rachelis, ed. Froning, a. a. O. S. 871.
Redentiner Osterspiel, ed. Froning, a. a. O. S. 123.
Rheinauer Spiel vom jüngsten Tag, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 273.
Sterzinger Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 3.
Trierer Osterspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 49.
Wiener Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Hoffmann v. Fallersleben, Fundgruben II, S. 297.
Wiener Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 305.
Wilds Passionsspiel, ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. S. 101.

Zum Schluß möchte ich nicht verfehlen, Herrn Prof. Dr. S. Singer-Bern, dem ich die erste Anregung zu dieser Untersuchung verdanke und der mich auch während des ganzen Verlaufes der Arbeit in liebenswürdigster Weise mit Rat und Tat unterstützte, meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Die Passionsspiele pflegen, wie alle geistlichen Schauspiele des Mittelalters mit einem Prolog eröffnet zu werden. Der Proclamator, Precursor oder Reigierer des Spieles tritt auf, erbittet sich Silentium und hält sodann eine längere Ansprache an das Publikum, in der er dasselbe auf das, was vorgeführt werden soll, auf das Leiden Christi hinweist. Als Beispiel führe ich den Prolog des Heidelberger Passionsspieles an:

Der Reigierer des spils stett vff vnnd spricht zcum volck:

(v. 1) Ir herenn stillent eweren schall.
Mein wortt vernement all.
Ir habt lang woll vernomenn,
Do Cristus vnnser her wolt komen
Vnnd geborenn woltt werdenn
Menschlich vff diesser erdenn,
Das verküntten die prophetten weytt
Vnnd sagtenn seiner zcu kunfft zeyt.
Vnnd sagtenn sie zcu denn selben zeidenn,
Wie Cristus vnnser here leydenn
Woltt an seiner menscheytt
Angst, pein vnnd jamerkeytt,
Dar zcu auch denn bitteren doitt,
Domit er vnns erloist vß noitt.
Wie die ding sint gescheenn,
Wer solchs will schauwen vnnd sehenn,
Der sall sich layssenn gestillenn,
So megent jr gottes willenn
Vnnd seinen himelischenn roitt
Hew̃tt schauwen mitt der doitt ..... usw. usw.

Albrecht Dürer hat sich offenbar durch das Beispiel der Passionsbühne bestimmen lassen, auch seinen Passionszyklen einen Prolog vorauszuschicken. Es kann hier nicht die Rede davon sein, daß er das, was er auf der Bühne vor sich sah, einfach in seine bildliche Darstellung herübernahm; mit der Gestalt eines schön herausgeputzten Proclamators wäre ihm ja wenig gedient gewesen. Die ganze Idee des Prologes, wie er sie im geistlichen Schauspiel verwertet sah, war es wohl vielmehr, die für ihn vorbildlich wurde. Die Rede des Proklamators hatte den Zweck, dadurch, daß sie auf das Leiden Christi hinwies, den Zuschauer von vornherein in eine beschauliche andächtige Stimmung zu versetzen. Dürer bezweckte das gleiche und er erreichte dies, indem er in feinsinniger Weise die Gestalt des Schmerzensmannes, des um der Menschheit willen zu Tode gemarterten Heilandes selbst, an den Anfang seiner Bilderzyklen stellte. In der Kleinen Passion sehen wir den göttlichen Dulder auf einem Steine sitzend, das dornengekrönte Haupt in die Hand gestützt und über die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechtes nachsinnend; die Große Passion zeigt ihn verzweiflungsvoll die Hände ringend

angesichts der namenlosen Schmähungen und Beschimpfungen, die ihm von seinen Peinigern zuteil werden; die Kupferstich-Passion endlich bringt am treffendsten den Prologgedanken zum Ausdruck, sie gibt den Heiland mit allen Zeichen seines Martertodes vor der Säule stehend, zu seinen Füßen die Gestalt eines Mannes und eines Weibes, die die Hände zum Gebet erhoben schmerzerfüllt und schuldbewußt zu ihm emporblicken.

Auch bezüglich des Umfanges, der zeitlichen Erstreckung des Vorgeführten läßt sich zwischen Passionsspiel und bildlicher Darstellung eine Übereinstimmung konstatieren. Verhältnismäßig selten nur beschränkt sich das geistliche Schauspiel auf die Darstellung der eigentlichen Passionsgeschichte (zu diesen Ausnahmen gehört u. a. die Gruppe der Tiroler Spiele: die Sterzinger, Haller und Brixener Passion), in den weitaus meisten Fällen holt die Darstellung weiter aus. So setzt das Alsfelder und das Heidelberger Spiel ein mit der Taufe Christi, das Benedictbeurer und das Frankfurter Spiel mit der Berufung der Apostel, das St. Galler Spiel mit der Hochzeit zu Cana und das Donaueschinger Spiel mit der Schilderung des weltlichen Treibens der Maria Magdalena. Einzelne Spiele greifen jedoch noch viel weiter zurück, so das Wiener und das Egerer Spiel; das erstere beginnt mit dem Falle Lucifers, das letztere sogar mit der Weltschöpfung. Ganz ähnliches finden wir in der bildlichen Darstellung; Hans Burgkmairs Meditationes de vita, beneficiis et passione Jesu Christi, Augsburg, Grimm und Wyrsung 1520, setzen ein mit der Erschaffung der Eva, Dürers Kleine Passion mit Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis.

Wie für den Anfang der Passionsspiele, so gibt es auch für deren Abschluß keine allgemein innegehaltene Grenze. Die Benedictbeurer und Frankfurter Passion schließen mit der Grablegung, die Heidelberger Passion mit der dem apokryphischen Evangelium des Nikodemus[1]) nachgedichteten Gefangensetzung des Joseph von Arimathia; im St. Galler und Donaueschinger Spiel sehen wir am Schluß die heiligen Frauen und die Jünger am Grabe des Auferstandenen; im Egerer Spiel erscheint Christus den Jüngern; im Alsfelder Spiel wird die Aussendung der Apostel geschildert; in den Tiroler Spielen endlich haben wir einen humoristischen Schluß, hier wird nämlich dargestellt, wie Lucifer seine Teufel entsendet, um die durch die Befreiung der Voreltern in der Hölle entstandene Lücke durch das Herbeischleppen von Seelen anderer Verdammter wieder auszufüllen.

Genau, wie zuvor, schaltet auch der bildende Künstler hier vollkommen frei mit seinem Stoffe; er geht hier sogar über sein Vorbild,

[1]) Ev. Nicod. cap. XII, abgedruckt bei Tischendorf, Evangelia apokrypha. Lpz. 1853. S. 343 ff.

die Passionsbühne, noch hinaus, indem er nämlich zuweilen, wie beispielsweise Albrecht Altdorfer in seinem Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, sowie Dürer in seiner kleinen Passion, seinen Bilderkreis erst mit der Darstellung des Weltgerichtes am jüngsten Tage beschließt.

Aus den Szenen, die der eigentlichen Passion vorangehen, habe ich nur einiges wenige herausgegriffen, das mir von besonderem Interesse schien.

Die bildliche Darstellung des Sündenfalls lehnt sich im allgemeinen eng an den Wortlaut der Bibel an: Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit: deditque viro suo, qui comedit,[2]) d. h. Eva selbst bricht die Frucht vom Baume und reicht sie Adam hin. Es findet sich indessen zuweilen auch noch eine andere bildliche Darstellung, nämlich die, daß die Schlange Eva den Apfel herunterreicht. Augenscheinlich gab für diese Auffassung das geistliche Schauspiel die Anregung. Ich kann hierfür zweierlei Belege anführen, das Egerer und das Wiener Passionsspiel. Das Egerer Spiel enthält nur die kurze Bemerkung: (v. 418)[3]) Et tunc Sathanas frangit pomum dans Eve. Die Wiener Passion gibt die Szene ausführlicher. Der Teufel erscheint der Eva in Gestalt der Schlange und fragt sie, weshalb sie nicht vom Baume der Erkenntnis esse; Eva erwidert, Gott habe es verboten, darauf der Teufel:

(v. 96) Wè, Evà, dù vil tumbez wip!
wi gar âne sin ist dìn lìp!
er hàt ez getàn, umme
daz ir unt ewer kunne
iht wrdet goter als er ist.
glaube mir, Evà, daz ist der list!

Eva respondet:

Ich chan mit allem mìme sinne
dez obez ab dem baume niht gewinne!

Dyabolus dicit:

Dò von bin ich hie bereit
unt uberhebe dich der arbeit!
nim hin daz rôte ephellin
unt stòz daz in dìn mundelìn!
daz ist suze als ein kern:
dez wil ich dich hei weren!

---

[2]) 1. Mos. 3; 6.

[3]) Überall da, wo ich szenarische Bemerkungen zitiere, die bei der Verszählung selbstverständlich unbeachtet bleiben, gebe ich, um das Aufschlagen der betreffenden Stellen zu erleichtern, die Zahl des der szenarischen Bemerkung vorausgehenden Verses an.

Man kann nicht sagen, daß in dramatischer Beziehung diese zweite Auffassung der ersteren gegenüber irgendwie einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Anders verhält es sich indessen bezüglich der bildlichen Darstellung; hier ist die zweite Auffassung der ersten entschieden vorzuziehen. Läßt der Künstler Eva selbst den Apfel brechen, so steht die Schlange außer jedem näheren Bezug zu dem ersten Menschenpaar; das Sprechen der Schlange, das im Drama diese nähere Beziehung herstellt, läßt sich bildlich nicht andeuten. Reicht aber die Schlange selbst den Apfel herunter, so ist auch im Bilde der innere Zusammenhang zwischen ihr und Adam und Eva hergestellt. Was bei dem Dramatiker wohl mehr oder weniger nur eine zufällige Änderung war, wird bei dem bildenden Künstler eine bewußte künstlerische Finesse. Diese meine Hypothese wird noch durch die Tatsache gestützt, daß, soweit mir wenigstens bekannt ist, die zweite Auffassung sich erst in späterer Zeit und zwar nur bei solchen Meistern findet, die bei der Abfassung ihrer Kompositionen bereits in ausgesprochener Weise rein künstlerischen Gesichtspunkten Rechnung trugen. Dieselbe findet sich unter anderem bei Dürer, Kleine Passion; Altdorfer, Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts; ferner mehrfach bei Lucas van Leyden (B. 3, 8, 10).

Bei der Versuchung Christi ist die Gestalt des Teufels von Interesse. Es ergeben sich hier wieder interessante Beziehungen resp. Abweichungen zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst, die durch den besonderen Charakter der jedesmaligen Kunstgattung bestimmt sind. Das Passionsspiel läßt den Teufel zuweilen in vollständiger Verkleidung auftreten; beispielsweise im Alsfelder Passionsspiel, wo derselbe je nach Bedarf sein Kostüm wechselt. Christus gegenüber tritt er auf (v. 1143) cum habitu lolhardi, zu Herodias geht er in Gestalt eines alten bösen Weibes, schließlich gesellt er sich als Knecht zu der Schar der leichtsinnigen Maria Magdalena (v. 1831). Wie er sich anschickt, Herodias zu betören, wird die ganze Verkleidungsszene auf offener Bühne vorgeführt. Lucifer sagt zu Sathan:

(v. 686) Synt du es dan, Sathan, wylt bestan,
ßo nym und hencke den mantel an
und winge das duch um dyn heubt:
die frawe der destu baß gleubet!

Et porrigit sibi pallium cum pepulo, et Sathanas recipit et induit dicens:

Herre, her, ßo ziege ich an die wat:
laß sehen, wie woln sie mer dan stad!

Fedderwisch trahens ipsum cum veste dicens:

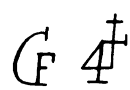
Sehet alle, lieben gesellen, zu!
wie stet unser her Sathanas nu!
hie sted recht als eyn boßes wipp! —

Es ergaben sich durch diese völlige Verkleidung auf der Bühne zuweilen recht wirkungsvolle Effekte; beispielsweise wenn, wie hier im Alsfelder Spiele, der Versucher im geistlichen Gewande des Lolharden an Christus herantritt, dieser indessen den Teufel trotz seiner Vermummung im Augenblick erkennt und mit den Worten zurückweist: (v. 1152) Swigk, Sathan, ungetruwer boßewicht! — Der Zuschauer wußte hier stets sofort, mit wem er es zu tun hatte; entweder verrieten es ihm die Worte, die der Versucher im Munde führte, oder aber er war durch die vorangehende Szene in der Hölle bereits über das, was kommen sollte, orientiert. — Der bildende Künstler hatte, wenn es eine Teufelsscene zu verkörpern galt, mit anderen Bedingungen zu rechnen; er mußte dem Beschauer auf jeden Fall den Teufel schon äußerlich kenntlich machen. Ließ er den Versucher in Verkleidung, etwa im Mönchsgewand, wie dies nicht selten vorkommt, auftreten, so unterließ er es nie, denselben mit gewissen Attributen auszustatten, die über seinen wahren Charakter keinen Zweifel mehr lassen konnten. In der Regel ließ er unter dem Mönchsgewande ein Paar mächtige Krallenfüße hervorkommen (Urs Graf, Postilla Guillermi super Epistolae et Evangelia etc. Basel, Adam Petri 1509; Lucas van Leyden B. 41), zuweilen fügte er noch andere Attribute hinzu, wie in dem eben genannten Kupferstiche L. van Leydens, wo das tief nach unten herabhängende Ende der Kapuze des Mönchs in eine Schlange ausläuft.

Für den Fall, daß der Teufel ohne Verkleidung, also in seiner wahren Gestalt auftritt, was wiederum auf beiden Gebieten vorkommt, kann die bildende Kunst sich freier bewegen, indem es ihr nämlich freisteht, ganz nach Herzenslust und im Sinne der mittelalterlichen Anschauung den Versucher als monströses Untier zu gestalten. Die Künstler machen von dieser Freiheit dann auch vollen Gebrauch und wissen sich in der abenteuerlichen, phantastischen Ausgestaltung der Teufelsfigur kaum genug zu tun (vergl. Burgkmair, Meditationes; das berühmte Blatt des Monogrammisten ·L·Cz· (Nagler IV, 1008); Urs Graf Postilla Guillermi, Ausgabe von 1511 bei Michael Furter).

Für die dramatische Vorführung ergaben sich in diesem Falle gewisse Schwierigkeiten. Der Oberkörper des Schauspielers, der die Rolle des Teufels zu geben hatte, konnte genau in Übereinstimmung mit den bildlichen Darstellungen ausgestattet werden. Es ist dies auch zweifellos geschehen. Wir besitzen einige hierauf bezügliche Notizen in den Rechnungen der Bozener Kirchenpröpste aus den Jahren 1481, 1495 und 96 (mitgeteilt von Wackernell in seiner Einleitung zu den Altdeutschen Passionsspielen aus Tirol, Graz 1897, S. XLV—XLIX). Die-

selben lauten: Eodem die umb 3 ellen zu einem teuffels gewantt rupfen ...... Dem hainrich Weinprenner von 5 teufl gewant swartz gefärbt 1 fl. 8 gr. Dem peter Schweitzer umb 7 par handtschuch den teufeln ...... Dem Wagenrieder, maler, sechs klaine tewfelen angestrichen, umb ain tewfelkron, die grossen tewfelkopf gericht ...... Dem Christoffl Seckler umb syben par Hauntschuech den Tewflen 2 fl. 11 gr ...... Dem Wagenrieder, maler umb ain newen Teufelskoph unnd die altten gepessert ...... Es geht aus diesen Notizen hervor, daß die Teufel hier auf der Bühne vollständige Kopfmasken, schwarze zottige Gewänder und Handschuhe (augenscheinlich Krallenhandschuhe) trugen. — Mißlicher stand es mit der Kostümierung des Unterkörpers. Hier mußte die angestrebte Illusion notwendigerweise schwinden, indem nämlich hier kein grauenerweckendes, tierisches Ungeheuer, vielmehr im besten Falle ein harmlos komischer Theaterteufel, ein verkleideter Mann, zum Vorschein kam.

Indessen hat der bildende Künstler bei der Vorführung der Versuchung nicht immer von dieser sich ihm bietenden Möglichkeit einer wirkungsvolleren Darstellung Gebrauch gemacht. Ich glaube wenigstens zwei Fälle gefunden zu haben, in denen er augenscheinlich seine Teufelsfigur ohne Abänderung aus dem geistlichen Schauspiel in seine bildliche Darstellung herübergenommen hat. Es ist dies erstens ein Stich des Georg Pencz (B. 39), in dem nur der Oberkörper des Teufels als fratzenhaftes Tier gedacht ist, der Unterkörper trägt keinerlei Spuren einer Verkleidung und ist der eines gewöhnlichen Mannes —, und zweitens ein Blatt des bereits etwas späten Monogrammisten  (Nagler I, 2487), aus jener Folge von Holzschnitten aus dem Leben Christi, die zuerst in Dr. M. Luthers Hauspostille, Wittenberg 1563 abgedruckt wurden. Der Teufel ist hier als zottiger, wilder Mann gegeben; die ganze Kostümierung desselben zeigt eine solche frappante Ähnlichkeit mit den noch heute auf unseren Bühnen auftretenden wilden Männern, Bären, Teufeln und ähnlichen unglücklichen Theaterfiguren, daß die Entlehnung wohl kaum zu bezweifeln ist.

In der bildlichen Darstellung ist der Teufel, wenn er in Tiergestalt auftritt, meist geflügelt gegeben. Auf der Bühne machte das Fliegenlassen natürlich große Umstände, jedoch kommt es auch hier vor, daß der Teufel fliegt, wenn auch erst in späterer Zeit. Im Heidelberger Passionsspiel, das aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt, heißt es, nachdem Satan vergeblich an Christus seine Verführungskünste versucht hat: (v. 310) Als baltt flüget Sathann von Ihesu ...... Man

könnte hiergegen vielleicht einwenden, daß, wie beispielsweise Creizenach vermutet, die Heidelberger Passion nur für die Lektüre bestimmt gewesen sei,[4] und daß somit diese szenarische Bemerkung nichts zu sagen habe. Für diesen Fall haben wir jedoch noch ein anderes Zeugnis, dessen unbedingte Glaubhaftigkeit schwerlich anzutasten sein dürfte; es ist wiederum eine Notiz aus den Abrechnungen der Bozener Kirchenpröpste und zwar vom Jahre 1494; sie lautet: »Dem Adam satler umb geriem dem Teufel, dar inn er herab gefarn ist, 3 ℔.[5])

In Drama und bildender Kunst ist es durchgängig der Teufel allein, der Christus versucht. Eine einzige Abweichung habe ich gefunden im St. Galler Passionsspiel, wo es bei der Versuchung heißt: (v. 127) Tunc diabolus Jhesum ad pinnaculum templi cum angelis suis malis ......

Die Erzählung vom Abschiede Christi von seiner Mutter findet sich weder in den kanonischen und apokryphen Evangelien, noch in der Legenda aurea; sie stammt aus der gefühlsseligen Feder des heiligen Bonaventura und zwar aus dem 61. Kapitel seiner Vita Christi: — Emile Mâle weist in seiner Abhandlung Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge (Gazette des Beaux-Arts, 1904) darauf hin, daß in Italien und Frankreich mit dem Ende des 14. Jahrhunderts die Verfasser geistlicher Spiele fast nie vergaßen, diese so überaus wirkungsvolle Szene in der Darstellung der Passion anzubringen. Bonaventura war von Geburt Italiener, wurde 1253 Lehrer der Theologie zu Paris, 1256 General des Franziskanerordens; der Einfluß seiner Schriften auf Italien und Frankreich ist deshalb leicht zu begreifen. — In Deutschland finden wir den Abschied Christi von seiner Mutter in den Passionsspielen nur äußerst selten wiedergegeben. Ich habe diese Szene im ganzen nur zweimal angetroffen. Das erste Mal im Augsburger Passionsspiel. Ich zitiere hier die ganze Szene, da dieselbe sich genau mit den bildlichen Darstellungen des Vorganges deckt:

Maria bitt iren sun, die osteren zů bethania bey ir zů sein, spricht zů ihesu:

(v. 323) O du mein allerliebster sun,
alles trosts ån stand ich nun.
So es nit anderst mag gesein,
denn ye leyden die marter dein
Mit einem iâmerlichen tod,
o wee mir diser grossen not,
das ich erlebt hab disen tag,
das mich kain bett gehelffen mag!

[4] Vergl. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, S. 222.

[5] Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. XLVIII.

Mein lieber sun, vermerck mich bas;
wann du selbs hast gebotten das,
Mann soll vatter vnd mûtter eren;
darvmb so soltu mich geweren!
Yß hie mit vns die oster speis,
das bitt ich dich mit gantzem fleiß,
Mit mir vnd den freunden dein!
dest ringer wirt das trawren mein.

Zû Maria Saluator:

Mein himlischer vatter hat mich
geordnet also fleissigclich,
Das ich volbring den willen sein.
darvmb, hertzliebe mûtter mein,
Auf gen iherusalem mûß ich gän.
Doch will ich dich nit ainig län;
Bey den frainden soltu bleiben
vnd dein zeit mit in vertreiben!
Deins laids will ich dich ergötzen
vnd in meinem reich dich setzen
Auf ainen stûl, ist dir berait;
da wirst ain liecht der cristenhait.
Damit gib ich dir den segen;
der himlisch vatter soll dein pflegen!

zû maria magdalena Saluator:

Magdalena, liebe fraindin mein,
laß dir mein mûtter befolhen sein!

Auch die bildliche Darstellung dieser Szene findet sich in Deutschland ziemlich selten; unter anderem bei Dürer, Marienleben und Kleine Passion; Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts; Burgkmair, Illustrationen zu Wolfgang Mans Leiden Christi, Augsburg, Hans Schoensperger 1515. In allen diesen Darstellungen finden wir das gleiche Motiv: Maria ist, die Hände zum Gebet gefaltet, halb ohnmächtig ihrem Sohn zu Füßen gesunken. Von den beiden Frauen, die hinter ihr stehen, und in denen wir nach der Erzählung des Bonaventura die beiden ungleichen Schwestern Maria Magdalena und Martha zu erkennen haben, kommt die eine in der Regel der Gottesmutter in ihrer Not zu Hilfe, während die zweite mehr abseits steht oder kniet.

Die zweite dramatisierte Darstellung der Abschiedsszene gibt die Haller Passion. Das Motiv ist hier sehr weit ausgesponnen, die Szene umfaßt beinahe 200 Verse. In zwei wichtigen Punkten weicht der Text von der Augsburger Darstellung ab. Erstens sind beim Abschied hier auch die Apostel herangezogen (v. 400 — Deinde circum plorantibus apostolis et tota familia in genua cadunt exspectantes benedictionem), und zweitens gibt es hier zum Schluß ein förmliches Abschiednehmen

mit sentimentalem Händedruck (v. 442 — Hic porrigit omnibus manum incipiendo a matre etc.). — Eine bildliche Parallelstelle zu dieser Szene ist mir nicht bekannt. —

Die Verbildlichung der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel mutet uns zumeist überaus roh an. Mit unserer heutigen Vorstellung von der Person Christi verträgt es sich nun einmal nicht, ihn zu sehen, wie er inmitten umgeworfener Bänke und Tische mit voller Gewalt auf die am Boden liegenden Verkäufer einschlägt. Das 15. und 16. Jahrhundert kannte derartige Bedenken nicht. — Zunächst möchte ich nun darauf hinweisen, daß das Umwerfen der Tische und Verkaufsstände durchaus keine eigenmächtige Neuerung aus der brutalen Empfindungsweise mittelalterlicher Anschauung heraus bedeutet, daß vielmehr die Künstler sich hier genau an den Wortlaut der Evangelien hielten. Matthäus und Marcus berichten mit wörtlicher Übereinstimmung: mensas numulariorum et cathedras vendentium columbas evertit.[6]) — Anders verhält es sich mit dem rohen Einhauen auf die Verkäufer. Hier haben wir es mit einer freien Ergänzung zu tun. Wer die Passionsspiel-Literatur kennt, weiß, daß Prügel und Schläge, oder zum mindesten die Androhung derselben an der Tagesordnung sind. Es ist dies das probateste Mittel, sich alles irgenwie Unliebsame vom Halse zu schaffen. Der Gedanke, daß das Austeilen von Schlägen auch auf die Person, die die Prügel austeilt, ein unerfreuliches Licht wirft, liegt der damaligen Zeit augenscheinlich noch ganz und gar fern. — Dieses Prügelmotiv ist allem Anschein nach wiederum aus dem geistlichen Schauspiel, wo es ja zweifelsohne zur dramatischen Belebung der ganzen Szene beitrug, in die bildliche Darstellung herübergenommen. Im Donaueschinger Passionsspiel heißt es: (v. 1128) und dan gat der Salvator hin in und zornig und schlacht er die Juden und das vech uss dem tempel .... Das Frankfurter Spiel bringt nur die kurze Bemerkung: (v. 809) Salvator expellit Judeos cum flagella. Genauere Angaben über das Werkzeug, dessen sich Christus bei der Vertreibung bedient, macht die Heidelberger Passion: (v. 2704) Ihesus machtt einn geissel vß seinem gürttell. ... Noch ausführlicher ist das Alsfelder Spiel, wo es heißt: (v. 2655) et facit flagellam de sona, cum qua precinctus est ..... (v. 2663) Et percutit eos cum flagella.

Interessant ist der Bericht, den in der Sterzinger Passion in der Versammlung der Juden, die den Tod Jesu beschließen, ein Augenzeuge über diese Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel, allerdings wohl mit absichtlicher starker Übertreibung, gibt. —

[6]) Matth. 21, 12; Marc. 11, 15.

Quartus judeus:

(v. 92) O lieben herren, das ist alles nicht
Gegen der frävelichen geschicht
Und umb den grossen unfueg,
Wie zorniklichen er uns schlug
Mit seiner gayssel ruetten.
Den leser sach man plüetten
An seiner kallen styrne:
Durch sein haubt und hirne
Wardt geschlagen auf den todt;
Er hat noch nicht über wunden dye not.
Moyses schlueg er tzw der selben stunt,
Das im das pluet ran über den mundt.
Dye schmach soll ewch pillich missvallen,
Dye uns ist geschechen allen.

Im Bilde ist die Szene in der Regel so dargestellt, wie in Dürers Kleiner Passion, daß nämlich in Anlehnung an die Passionsspiele Christus mit dem Strick, mit dem sein Gewand umgürtet war, auf die Händler einschlägt; es finden sich indessen zuweilen auch Darstellungen, wo er sich direkt einer Peitsche oder Geißel bedient, wie etwa in Urs Grafs Postilla Guillermi von 1509 oder in einem Blatte des unbekannten Meisters, den Passavant, Bd. II, p. 148 anführt. Es ist selbstverständlich, daß diese letztere Art der Darstellung für unser Gefühl die frühere noch um bedeutendes an Roheit übertrifft. —

Mit dem Abendmahl setzt die eigentliche Passion ein. Im geistlichen Spiele ist diese Szene ihrer Bedeutung gemäß stets äußerst breit ausgeführt. Christus segnet beim Eintritt das Haus des Freundes (Augsburger Passion), der Wirt empfängt ihn (Sterzinger Pass.), weist ihm und den Jüngern die Plätze an (Haller Pass.); das Essen wird aufgetragen (Donaueschinger Pass.) usw. Die bildliche Darstellung greift naturgemäß nur die markanten Momente heraus. Dreierlei findet sich hier dargestellt: 1. die Ankündigung des Verrates, 2. die Kenntlichmachung des Verräters (Jesus steckt dem Judas den Bissen in den Mund) und 3. Christus und seine Jünger nach dem Abendmahl. — Zunächst das erstere. — Ziemlich allgemein findet sich die Ansicht verbreitet, daß die deutschen Künstler Johannes an der Brust des Herrn schlafend dargestellt hätten; und zwar irregeleitet durch den Wortlaut des Johannes-Evangeliums: Erat ergo recumbens unus ex discipulis ejus in sinu Jesu, quem diligebat Jesus. Innuit ergo huic Simon Petrus et dixit ei: Quis est, de quo dicit? Itaque quum recubuisset ille supra pectus Jesu, dicit ei: Domine, quis est?[7] — Ich glaube, daß man sich hier, wenigstens zum großen Teil, in einem Irrtum befindet. Ein Teil der Passionsspiele betont allerdings

7) Joh. 13; 23—25.

direkt, daß Johannes beim Abendmahl schläft (im Heidelberger und Donaueschinger Spiel heißt es, Petrus »weckt« Johannes; im Frankfurter Spiel sagt Johannes (v. 2102): Petre, du sehe wol, das ich sliff!), in der Mehrzahl der Spiele schläft jedoch Johannes nicht. In der St. Galler, Alsfelder, Egerer und Sterzinger Passion ist die Szene in völliger Übereinstimmung so behandelt, daß Johannes nach der Ankündigung des Verrates sich schmerzbewegt an Jesu Brust legt und ihn zu gleicher Zeit nach dem Namen des Verräters fragt, worauf Jesus durch Überreichung des eingetauchten Bissens Judas als denselben kenntlich macht. Als ein Beispiel für alle führe ich die betreffende Stelle des St. Galler Passionsspieles an:

Tunc Johannes inclinans caput ad pectus Ihesu dicat:

(v. 622) Sage mir lieber herre min,
wer der vorreder moge sin?

Respondet Ihesus:

Welhem ich gebe daz gemerte brot,
der selbe verkaufet mich in den dot.

Auch im Augsburger Passionsspiel schläft Johannes nicht; die Behandlung der Szene ist jedoch dort etwas abweichend.

In allen hier angeführten fünf Fällen ist es absolut klar, daß Johannes nicht schläft. Es ist ja auch nur zu selbstverständlich, daß sich die ganze ungeheuerliche Ungereimtheit der Annahme, daß Johannes nach der Ankündigung des Verrates inmitten der allgemeinen Aufregung der Jünger einschläft, dem Dramatiker besonders deutlich vor Augen stellen mußte.

Bei der bildlichen Vorführung dieser Szene ist es nicht so leicht wir im Drama zu unterscheiden, welches von beiden Motiven vorliegt. Ob Johannes wirklich schläft, oder ob er nur gesenkten Blickes, gebrochen vor Schmerz sich an die Brust des Heilandes schmiegt, ist bei der fast gänzlichen Übereinstimmung des Mienen- und Gebärdenspieles in beiden hier in Betracht kommenden Situationen nur schwer zu konstatieren. Zuweilen kann auch hier kein Zweifel sein, daß es die Absicht des Künstlers war, Johannes tatsächlich schlafend darzustellen, so etwa in Schäuffelins Speculum passionis, Nürnberg 1507, wo Johannes die Arme auf den Tisch geschoben hat, um dem Kopf einen Ruheplatz zu geben, sehr oft läßt jedoch die bildliche Darstellung die Intentionen des Künstlers zum mindesten zweifelhaft erscheinen (beispielsweise Dürer, Große und Kleine Passion), und hier darf man dann wohl, gestützt auf die Parallelstellen der Passionsbühne, der psychologisch einzig möglichen Auffassung, um es noch einmal zu sagen, der Auffassung, daß Johannes nicht schläft, das Wort reden.

Judas sitzt im Bilde in der Regel am unteren Ende des Tisches die gleiche Anweisung gibt das Donaueschinger Spiel: (v. 1766) und sitzt Judas zeunderst an tisch .... Ob er auch im Drama, wie regelmäßig im Bilde, zur besseren Kenntlichmachung seiner Person stets den Beutel mit dem Blutgelde in der Hand hielt, läßt sich nicht konstatieren. —

Eine ganz eigenartige Behandlung der Abendmahlsszene bringt die Haller Passion. Ich führe dieselbe im folgenden an.

Hospes ad servum:

(v. 482) Knecht, kum pald zu mir,
Richt alle ding (schaff ich mit dier),
Schau, das es alles sey her pey
Was dan der juden gbonhet sey,
So man das osterlamb essn will.
Dreitzehen sind ir: ist nit zu vill.

Servus ad hospitem:

Herr, trost nu deine gest;
Ich will warlichn thuen das pest!

Servus ferens aquam ac polubrum porrigit domino suo ad manus lavandas. Sic hospes pelium capiens servus mantili teneat.

Hospes ad Ihesum:

Her maister, du hast dich gewendt
Vor essen waschn dein hend:
Nim wasser, wan es ist rainn;
Also salln auch dy junger thain.

Deinde servus portet baculos vel etiam calceos et dicat:

Her, dy stäb sind da und als damit,
Wie es dan ist der juden sit,
So man das osterlamb essn thuet;
Das lamb das wirt auch sicher guet.

Hospes ad Ihesum:

Her maister, es ist zeit,
Das ir euch all zue richtn seit
Das osterlamb zu essen drat,
Wie Moises das gepotn hat:
Schurczt euch auf und legt euch an;
Ich wils fudern. so mayst ich khan.

Tunc omnes surgant accingentes lumbos et in priorem ordinem stent ad mensam. Et quom parati sint, hospes ad servum:

Pring das essen, lieber knecht;
dan yderman ist schon gerecht.

Servus portat agnum dicens:

Got gesegn euch das essn
Und well unser nimmer mehr vergessen!

Das lamb ist berait nach dem altn testament,
Recht woll gepraten und nit verprent.
Eildt pehendt und est von stat,
Wie dan Moises gepotn hat.
. . . .

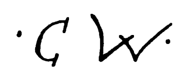
Sic post esum agni omnes surgant deponentes bacculos calceos etc.

Interim, cum hoc fit, dicit Hospes:

Knecht, heb auf schain
Von dem osterlamb die pain,
Das sy nit werden lecz,
Sunder verprennt nach dem gesecz.

Das Abendmahl, oder besser gesagt das Passahmal, wird hier also ganz nach jüdischem Ritus gehalten, wie Moses es vorschreibt: Nec remanebit quidquam ex eo usque mane; si quid residuum fuerit igne comburetis. Sic autem comedetis illum: Renes vestros accingentes et calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus et comedetis festinanter: est enim Phase (id est transitus) Domini.[8])

Diese Szene ist insofern so interessant, als abgesehen von ihr, soweit mir bekannt ist, die breite Vorführung eines derartig spezifisch jüdischen Brauches sich weder irgendwo sonst im geistlichen Schauspiel noch auch in der bildenden Kunst wiederfindet. Wo sonst etwas derartiges vorkommt, ist es regelmäßig ins Christliche umgedeutet. Man merkt es der ganzen Szene auch an, wie stolz der Verfasser auf dieselbe war, daß er sich bewußt war, damit etwas ganz besonderes zu geben, nicht weniger nämlich als sechs Mal hebt er in dem verhältnismäßig kurzen Abschnitt hervor, daß das Osterlamm hier nach jüdischer Gewohnheit, so wie es Moses in seinem Gesetz geboten hat, gegessen wird.

Die Darstellung der Kenntlichmachung des Verräters durch Überreichung des Bissens findet sich im Bilde bedeutend seltener, als die Ankündigung des Verrates. Es ist dies auch nur zu begreiflich; der Gedanke, Christus dem Judas den eingetauchten Bissen in den Mund stecken zu lassen, ist vom Standpunkte des bildenden Künstlers aus ja ein überaus unglücklicher. (Die Szene findet sich u. a. bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, A. Glockenton (B. 3), und Meister  (Nagler II, 825)). — Das Passionsspiel fügt zuweilen in dieser Szene ein wirkungsvolles Motiv ein, indem es nämlich den Verräter sein plötzliches Aufstehen vom Tische motivieren läßt. So sagt beispielsweise Judas im Egerer Passionsspiel:

---

[8]) 2. Mos. 12; 10—11.

(v. 4164) Ich wil gen in die stat hin ein
Und wil uns kauffen brot und wein,
Das wir bis morgen haben zu essen,
Du magst deinr sorg wol vergessen . . .

Es ist dies die feinsinnige Umdeutung der Stelle des Johannes Evangeliums: Et dixit ei Jesus: Quod facis, fac citius. Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quit dixerit ei. Quidam enim putabant, quia loculos habebat Judas, quod dixisset ei Jesus: Eme ea, quae opus sunt nobis ad diem festum . . .9)

Weniger glücklich in der Motivierung ist dagegen etwa das Brixener Spiel, wenn es den Judas, der soeben vom Abendmahle aufsteht, sagen läßt:

(v. 778) Maister, ich will geen nach wein und prott,
Ich bin schier von hunger thott. —

Noch viel seltener findet sich endlich in der bildenden Kunst die dritte Szene, Christus mit seinen Jüngern **nach** dem Abendmahl. Zugrunde liegen dieser Darstellung die Abschiedsreden Jesu an seine Jünger, die Johannes im 14.—17. Kapitel seines Evangeliums mitteilt. Am bekanntesten ist wohl hier der Holzschnitt Dürers vom Jahre 1523 (B. 53). Judas ist bereits fort, Johannes liegt wieder an der Brust des Herrn; auf dem Tische steht nur noch der Kelch; auf dem Erdboden in der Mitte steht eine Schüssel, die geschehene Fußwaschung andeutend; rechts vorn in der Ecke, ebenfalls auf der Erde, ein Korb mit Brot und ein Krug mit Getränk. Der Tisch ist also abgedeckt. Ich glaube, daß auch hier das Passionsspiel vorbildlich war. Ist das Abräumen des Tisches nach geschehener Mahlzeit an den betreffenden Stellen auch nicht besonders hervorgehoben, so kommt doch das Wegräumen unnützen Gerätes öfter vor, wie etwa im Donaueschinger Spiele, wo es heißt (v. 764): Nu stand di junger uff und tůnd die spis neben sich . . . . „ sodaß man wohl ohne weiteres das Gleiche auch für diese Szene annehmen darf.

Marcus und Lucas berichten vom Verrat des Judas in der Weise, daß derselbe zu den Hohenpriestern geht und diesen anbietet, ihnen Jesus in die Hände zu überliefern, worauf die Hohenpriester ihm Geld zu geben versprechen.10) — Matthäus schildert die Begebenheit etwas anders, er sagt: Tunc abiit unus de duodecim, qui dicebatur Judas Iscariotes, ad principes sacerdotum, et ait illis: Quid vultis mihi dare? et ego vobis eum tradam. At illi constituerunt ei triginta argenteos.11)

9) Joh. 13; 27—29.
10) Marc. 14; 10, 11. Luc. 22, 3—6.
11) Matth. 26; 14, 15.

— Den Passus »Quid vultis mihi dare?« bauschen die Verfasser geistlicher Spiele nun gern zu einer großen Feilsch- und Handelszene auf. Ich lasse hier die betreffende Szene aus dem Alsfelder Passionsspiel folgen, die mir als die charakteristischste erscheint.

Tunc Caiphas ante castrum suum dat Jude denarios:

(v. 3198) Sich, das synt die pennige! eyner, zwen, dry:
Judas, sich zu und mach dich herby!
vier, funffe, sex, sieben, eychte:
nu sich und schauwe sie mit rechte!
nu fortan nune, zehende,
(vornym und hore, was ich der seyn!)
elffe, zwelffe, dryzehen, vierzehen, funffzehen:
nu hostu sie halb, als ich wen!
seßehen, siebezehen, achtzehen, nunzehen, zwenczigk und eyn:
die synt alle gut, als ich meyn!
zwen, dry, vier, funffe, sex:
Judas, mer woln dir keyn velsyn!
sieben, acht, nune, dryssigk:
gebrichet dir etwas, so rede und mit nichte swig!

Judas dicit:

Der pennigk ist roit!

Caiphas:

Der gildet der fleysch und broitt!

Judas:

Disser ist krangk!

Caiphas:

Judas, hore, bilch eyn gut klangk!

Judas:

Disser ist doch zurisßen!

Caiphas:

Judas, nym eyn andern und mach dich nit beschisßen!

Judas:

Disser hot eyn hole.

Caiphas:

Szo nym eyn andern! hie gildet dir woil.

Judas:

Disser hot eyn falsch zeychen!

Caiphas:

Wiltu en nyt, ßo wel ich der eyn andern reichen!

Judas:

Disser ist doch zwarcz!

Caiphas:

Sehe eyn andern und ganck an eyn harcz!

Judas:

Disser rycz ist zumaile langk!

Caiphas:

Judas, wollestu dich hencken, hie gulde dir eyn strangk!

Judas:

Der ist blyen!

Caiphas:

Wiltu uns dissen tagk gehygen?

Solucione facta Judas revertitur ad Judeos et dicit rigmum:

Nu dar, ir herren, ich byn gewert!
nu wel ich thun, was er begert:
ich wil en geben in den toid!
zwar ich brenge en in groisse noitt!

In ganz ähnlicher Weise ist diese Szene behandelt im Heidelberger Spiel. Das umständliche Aufzählen des Geldes, jedoch ohne das komische Motiv des Feilschens und Zurückgebens einzelner Geldstücke gibt das Augsburger Spiel und das Frankfurter Spiel. Im ersteren werden die 30 Pfennige dem Judas durch den Rabbi, im letzteren durch den Synagogus in die Hand gezählt.[12]) — Die bildliche Darstellung hat aus diesen Szenen der Passionsbühne verschiedentlich ihre Anregung geschöpft. Bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, zählt der Hohepriester dem Judas das Geld in die Hand, bei Hans Wechtlin hat der Hohepriester ein Zahlbrett vor sich auf dem Schoße liegen, um dem Judas die ausbedungene Summe auszuzahlen (im Hintergrunde des Einzuges Christi in Jerusalem, Pass. 26); Urs Graf hat endlich im 8. Blatte seines »Text des passions oder leidens Christi aus den vier Evangelisten zusammen in ein syn bracht mit schönen Figuren bei Joh. Knobloch Straßburg 1506«, das Motiv des Feilschens. Ich habe dieses letztere Blatt selbst nicht gesehen und führe deshalb die Beschreibung an, die Muther in seiner deutschen Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance von demselben gibt. »In der Mitte hinter dem Pfeiler steht ein in ein Ritterwamms gekleideter Mann mit einem Geldbeutel über der rechten Schulter und acht Münzen in der ausgestreckten Rechten, die er dem Judas hinhält. Dieser .... hält in der rechten Hand den leeren Beutel und macht mit der linken eine abwehrende Bewegung, indem er den Mund zu höhnischem Grinsen zusammenzieht. Der Mann greift daher mit der Linken noch einmal in den Beutel. Ein Jude packt ihn am Arm und sucht ihn davon abzuhalten.«

---

[12]) Eine ähnliche Feilsch- und Handelszene gibt die Sterzinger Passion bei der Bestellung der Grabwächter. Caiphas gibt den Wächtern dort die 100 Mark, die sie für das Wachehalten verlangen, worauf dieselben einzelne Geldstücke als schlecht zurückweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von **O. Wulff.**

(Schluß.)

Hatte Giotto seinen Freskenstil in der Franzlegende auf Grundlage der Miniatur entwickelt, so ist mit seinem römischen Aufenthalt ihre Rolle darin ausgespielt. Der Umschwung ist ein überraschend schroffer, und dadurch allein werden die Angriffe einer vorwiegend skeptischen Stilkritik gegen seine geniale Jugendschöpfung in Assisi bis zu einem gewissen Grade begreiflich. Unschätzbar ist daher für das Verständnis seiner Entwicklung die Erhaltung der unantastbaren römischen Arbeiten selbst in einem durch so starken Stoffwechsel zersetzten Zustande wie die Navicella. Denn an diese schließt der Stil der Scrovegnikapelle ganz so eng an wie das Tabernakel an seine Bestrebungen in S. Francesco.

In den Fresken der Arena ist die Rechnung des Bildes auf die Breite begründet, wie das schon im Format zum Ausdruck kommt. Giotto ist sich des Flächenwertes der Figur bewußt geworden, die das Übergewicht über die unbelebte Fläche gewinnt und dadurch größer wirkt. Die Gruppen werden mehr ausgebreitet und mehr durch steigende und fallende Linien gegliedert. Daß diese tiefgehende Wandlung durch die Berührung mit der byzantinischen Kunst hervorgerufen ist, kann man freilich bestreiten. Ist doch in der Navicella der griechische Einfluß bei oberflächlicher Betrachtung kaum erkennbar. Und in der Tat ist er auch in Padua nicht sogleich mit Händen zu greifen. Aber wenn es einerseits klar ist, daß die römische Mosaizistenschule bis in das letzte Jahrzehnt des Ducento durchaus auf den Typen der griechischen Ikonographie fußt, so führt andrerseits die Analyse des Stils der Arenafresken in verschiedenen Richtungen zur Erkenntnis, daß sich Giotto mit merkwürdig bewußter Klarheit eine Summe von Gestaltungsprinzipien eben dieser Kunsttradition zu eigen gemacht hat. Die ihr entlehnten Einzelelemente dagegen sind zwar nicht bis zur Unkenntlichkeit, aber doch im vollsten Maße assimiliert. Eine unselbständige Anlehnung in der Komposition hat um so weniger stattgefunden. Die Fälle, in denen das grie-

chische Schema hindurchblickt, sind daher rasch aufgezählt: Taufe, Darstellung im T., Flucht nach Ägypten, Auferweckung des Lazarus und Kreuzigung, bis zu einem gewissen Grade auch der Einzug in Jerusalem. Sie gehören insgesamt dem Leben des Herrn an und folgen mehr oder weniger einer traditionellen Auffassung. Im Marienleben ist die Komposition selbständiger. Trotzdem erscheint das letztere mir ungleich beweiskräftiger. Giotto hat es offenbar auf der Grundlage einer griechischen Typenfolge geschaffen, wie sie als Illustration der Homilien auf das Leben der Jungfrau im 11.—12. Jahrh. in Byzanz entstanden war, und in monumentaler Redaktion in den Mosaiken der Kachrije-djami vorliegt.77) Das beweist zunächst die breit ausgesponnene Auswahl der Momente, die nur spezifisch Griechisches, wie die Verkündigung am Quell und die Tempellegende, unterdrückt, sowie eine Reihe gegenständlicher Anregungen. Die Einführung im T. spielt sich ganz wie in byzantinischen Darstellungen ab, bereichert durch das für die Folgezeit unendlich fruchtbare Treppenmotiv und frei umgestaltet in der Versetzung (Gespielinnen) und Hinzufügung (Priester) von Nebenfiguren. In der Regel hält Giotto sich in formaler Beziehung viel weniger an das Vorbild, und nur einzelne Gestalten, Motive, die Szenerie verraten den griechischen Ursprung. Hierher gehören die schon o. a. Typen der Priester, bei denen sogar Kostüm und Kopfschmuck in den Szenen mit Joachim halbverstandene byzantinische Elemente wiederholen, Kaiphas, Joachim und Joseph, dessen jugendlicher Begleiter, die schräg herabfahrenden Engel, einzelne Apostelköpfe, wie vor allem Andreas (Fußwaschung), Judas und der ungleich mehr als in Assisi oder Rom gräcisierte Christus selbst. Bei ihnen allen ist nicht zu verkennen, daß Giotto von der griechischen Ikonographie den allerstärksten Anstoß zur Ausprägung idealer Charakterköpfe empfangen hat, denen er aber mehr von zufälliger Wirklichkeitserscheinung zu verleihen weiß, sodaß gelegentlich diese sogar überwiegt (Petrus beim Einzug i. J.). Es ist gewiß kein Zufall, wenn gerade bei der Zurückweisung Joachims, Einführung und Darstellung (Christi) i. T. auch der Schauplatz ganz nach byzantischer Weise nur durch Wiedergabe der Einrichtung des Altarraumes, wenngleich in den Giotto eigentümlichen Formen, angedeutet wird. Damit hängt überhaupt die sichtliche Vereinfachung der Szenerie zusammen, die beabsichtigt ist und nicht als Beweis einer noch unvollkommenen

77) Es sind dieselben Typen, die Cavallini und Torriti in engstem Anschluß an das griechische Kompositionsschema benutzen. Vgl. zur Geburtsszene in S. M. Trastevere das Mosaik von Daphni (11. Jahrh.) bei Millet, Le Monastère de Daphni. Mon. byz. I, pl. XVIII. In der Kachrije-djami (13. Jahrh.) ist das Bild ohne Änderung der Grunddisposition durch Nebenfiguren und realistische Ausgestaltung der Szene bereichert.

Darstellungsweise angerufen werden darf.[78]) Hier beschränkt sich Giotto darin ganz so wie Cavallini auf das den monumentalen griechischen Typen vor der Epoche der Paläologen geläufige Maß. Die Mosaiken der Kachrije-djami erscheinen dagegen schon bereichert. Giotto ersetzt aber die fremden Formen meist durch seine eignen Architekturtypen, die noch viel weniger als in den o. a. Szenen an das Vorbild erinnern, so z. B. in den Bildern, welche die Werbung und Vermählung Josephs schildern, das Ciborium über dem Altar (vgl. Kachrije-djami) durch die offene Apsis (vgl. 4. u. 9. Freske in Assisi). Bei genauerem Zusehen ist es nicht schwer, eine Reihe der alten Motive aus S. Francesco in leichter oder ganz unerheblicher Umbildung wiederzuerkennen. Das gilt besonders von den Außenansichten von Gebäuden und Geräten. Da findet sich das von Türmen flankierte Tor (12 Fr. in A.) in der Begegnung Joachims und Annas, beim Einzug in J. und bei der Kreuztragung, der gotische Chorbau (10 Fr.) beim Kindermord, der vorkragende Erker (5 Fr. rechts) beim Brautzug und in der Verkündigung. Die letztere weist auch den halbverhängten Innenraum mit flacher Decke (26 Fr.) auf, Abendmahl und Fußwaschung die zur vollen Bildbreite vergrößerte gotische Laube mit niedrigem Dach (6 Fr.), deren Mittelstütze weggelassen ist (mit verstärkter Stützenbildung hingegen das Pfingstbild). Von diesem Gebäudetypus ist auch das seitlich gesehene Haus Annas abgeleitet. Ein auf Konsolen überhängendes Schutzdach ohne Deckenbildung (vgl. 16 Fr.), aber in perspektivischem Zusammenhang bietet das Kanawunder. Wo sich die Decke vorfindet, fehlen die Konsolen meist, sie sind jedoch in der Verspottung durch ein ebenso bezeichnendes Motiv, ein umlaufendes schmales Gebälk mit kassettierter Unterseite ersetzt, und im Verhör vor Kaiphas sind sie da, und Streckbalken sind ihnen hinzugefügt, deren perspektivische Verkürzung Duccios ähnlichen Versuch (s. Anm. 61) weit übertrifft. Den Eindruck des weiteren Raumes sucht Giotto durch verminderte Neigung der oberen Fluchtlinien der Wände nicht ohne Erfolg zu erzielen, freilich auf Kosten der Raumwinkel, die hier wie im Kanawunder usw. stumpf erscheinen. Es ist in Padua eben nicht nur größere Einfachheit, sondern auch größere Wirkung angestrebt. Einen so komplizierten Innenraum wie den Nischensaal beim zwölfjährigen Christus

---

[78]) So Kallab, a. a. O. S. 42. Nach dem S. 236 ff. über die Ausbildung der Raumdarstellung Gesagten braucht kaum bemerkt zu werden, daß gerade die »größere Ausführlichkeit« in den Architekturen der Franzlegende das Ursprünglichere ist. Ihren altertümlichen Charakter scheint auch Kallab anzuerkennen, wenn er in ihnen a. a. O. ein Zurückgreifen auf eine ältere Tradition sieht. Miniaturenhaft ist die Ausfüllung und Aufteilung des ganzen Hintergrundes durch Architekturen, wie in der 3, 6 u. a. Fresken in A. oder in den Mosaiken von S. M. Maggiore.

gibt es in Assisi so wenig als eine Fassade von der breiten Masse der Tempelfront bei der Austreibung der Händler. Das Weniger ist hier, wenn irgend wo, das Mehr und darum offenbar gewollt. Unverändert, wie die architektonischen Formen im Grunde geblieben sind, ist auch Giottos Figurentypus in Padua, doch hat er eine ganz andere Wucht bekommen. Die Gewandung ist weit großflächiger geworden. Sie wird von der Steilfalte und der durchgehenden Schwingung beherrscht. Es ist ein der Cosmatenplastik verwandter Faltenstil. Von byzantinischen Anregungen ist höchstens in dem Zusammenraffen reicherer Faltenbündel etwas zu spüren oder in Gestalten, die sich in ihrer Stellung enger an das griechische Vorbild anschließen. Deren gibt es eine ganze Anzahl: Joachim (ebenso der Priester), der in halbliegender Stellung vor dem Altar kniet, sowie der Schlafende und Zurückgewiesene, Hanna und Joseph in der Darstellung i. T. und letzterer in der Geburt und Flucht n. Ä., Christus vor Kaiphas, in der Kreuztragung, aber auch in Lazarus' Erweckung und vor Magdalena mit dem charakteristischen übertretenden Schritt[79]), und diese selbst, in der Giotto im Vergleich mit Duccios geschraubter oder des Meisters der Magdalenenkapelle würdeloser Leidenschaftlichkeit das byzantinische Motiv in unerreichbar schöner, Scheu und Sehnen ausdrückender Haltung wiederzugeben wußte. Wie diese Beispiele zeigen, sind es die verschränkten Stellungen und die Figuren mit bedeutungsvoller Geberde oder lebhafter Kontrastwendung, die Giotto übernimmt, das Zurückblicken oder Zurückweisen (l. Nebenfigur des Lazarus). Aber er geht mit diesen Motiven äußerst sparsam um, gebraucht sie nur für die stärksten Akzente. Er bevorzugt nach wie vor die Eindeutigkeit in Blick und Bewegungsrichtung. Er verhält sich also kritisch zur fremden Kunstweise, überträgt ihre Prinzipien mit Bewußtsein auf die Gestaltung seiner Bilder, um die gleiche monumentale Wirkung durch Verwendung ihrer formalen Elemente in wesentlich verschiedenem Maße zu erzielen. Gegenüber dem Freskenzyklus von Assisi fällt vor allem das Zurücktreten der Dreiviertelansicht und aller mittleren Wendungen der Figur auf. Die Handlung vollzieht sich wie in der byzantinischen Kunst ausschließlich in der Richtung der Bildfläche. Daraus zieht aber Giotto mit ganz anderer Entschiedenheit die Folgerung, daß nun die Profilstellung mit ihrer reinen Silhouette zum Hauptfaktor wird, während für den byzantinischen Stil gerade die Vereinigung seitlicher Aktion mit Frontansicht der Figur oder mindestens des Kopfes Grundgesetz ist. So baut denn Giotto nur selten seine Gruppen mit zentraler Mittelfigur in Vorderansicht auf (Vermählung Marias, Überreichung der Stäbe, Kana-

79) Vgl. dazu Tikkanen, a. a. O. S. 21.

wunder, Himmelfahrt), noch seltener streng zentral (Flucht n. Ä. s. o.), sondern bewahrt sozusagen seine dialogische Kompositionsweise und schreitet gelegentlich (im Brautzuge) sogar zum friesartigen Kompositionsprinzip der rhythmischen Reihung fort. Aber nur selten finden sich wie hier noch die Cäsuren, im allgemeinen gilt es ihm, die so gewonnenen figürlichen Flächenkomplexe auf möglichst ruhigem, nach der Tiefe abgeschlossenem Hintergrunde zu entfalten. Daher die Vereinfachung der Architektur und vor allem auch der Landschaft. Beide sollen dabei an sich nicht flach, vielmehr noch raumhafter erscheinen, die perspektivische Einstellung der Figur in die Tiefe dagegen wird auf viel engere Grenzen beschränkt, und wo sie stattfindet, beherrschen doch die Vordergrundsgestalten reliefartig das Bild. Silhouettenwirkung und Massengleichgewicht sind die Hauptforderungen des neuen Flächenstils. In der Navicella angebahnt, bildet er den vollsten Gegensatz zu Giottos Jugendschaffen, obgleich der genetische Zusammenhang mit diesem völlig deutlich bleibt. Was weiter folgt, bedeutet eine gewisse Rückkehr zu seinen früheren Kunstabsichten, in erster Linie aber doch eine immer strengere Durchführung der monumentalen Tendenz.

Den Weg dieser nachfolgenden Entwicklung Giottos weisen sehr deutlich seine Madonnenbilder. Das Medaillonbild am Gewölbe der Scrovegnikapelle steht dem ursprünglichen Typus (s. S. 222ff.) noch äußerst nahe. Nicht sehr viel später dürfte das große Altarblatt der Akademie entstanden sein, denn das Kind bewahrt hier noch fast dieselben Züge wie in Padua. Und doch hat das Madonnenideal selbst schon die einschneidendste Wandlung erfahren: der Umriß des Antlitzes hat sich gespitzt, und die Züge erscheinen so verfeinert, daß einzig die geschlitzten langen Augen noch eine gewisse Ähnlichkeit erkennen lassen. Die Gestalt hingegen ist noch breitschultrig und schwer und die gotischen Bauschfalten brechen noch hart. In dem spätesten Bilde zu Bologna (früher in der Brera) hat die ganze Erscheinung etwas Schlankeres und Zierlicheres angenommen, die Schultern haben sich ebenso gerundet wie die motivreichere Gewandung, während die Gesichtszüge unverändert geblieben sind. Daß das Oval noch schmäler erscheint, bewirkt das Kopftuch, dieses echt gotische, z. B. bei Orcagna so beliebte Modestück der Frauentracht. So hat es auch die im übrigen wegen ihrer Seitenwendung zum Vergleich weniger geeignete Maria im Krönungsbilde der Baroncellikapelle (nach 1327), das dadurch wie durch die völlig übereinstimmende fast noch schlankere Bildung der Gestalt die späte Entstehung der Bologneser Ancona bestätigt. Und auf dieser hat auch das Kind zartere Glieder und einen Lockenkopf bekommen. Es ist der wachsende Einfluß der von Oberitalien einströmenden Gotik, was wieder z. T. Giottos letzte Wandlung

bestimmt. Der Annahme einer Reise oder gar eines längeren Aufenthaltes nach Frankreich[80]) bedarf es nicht, um sie zu erklären. Der Fortschritt würde sich dann nicht so allmählich, sondern schroffer vollzogen haben.

Wenn wir die Freskenzyklen von S. Croce einem solchen Entwicklungsgange einzuordnen versuchen, so sind der vorherrschenden Ansicht entgegen[81]) die Malereien der Perruzzikapelle denen der Bardikapelle voranzustellen. Ich glaube sie spätestens in den Anfang des zweiten Jahrzehnts ansetzen zu müssen, was die äußeren Voraussetzungen durchaus erlauben. Kein andres Werk Giottos steht den Bildern der Arena noch so nahe. Es ist noch dieselbe Wucht des Ausdrucks und noch fast derselbe große Stil, dieselbe helle Farbengebung auf blauem Grund. Der Figurentypus hat noch eine gewisse breite Schwere, wenn er auch etwas schlanker und wieder plastischer geworden ist. Zacharias und der Evangelist, Elisabeth und die begleitenden Frauen sind die jüngeren Geschwister Joachims und Annas und sähen ihnen wohl noch weit ähnlicher, wenn die Übermalung nicht wäre. An die Priestergestalten aus dem Brautzuge und an die Prophetin Hannah klingen die Nebenfiguren der Verkündigungsszenen sehr stark an. Aber vor allem hält Giotto noch an der breitgedehnten Gruppierung fest, und Figurenkomplexe wie in der Erweckung der Drusiana, wo auch die große Geberdensprache und wallende Gewandung ganz den Geist der Arenakapelle atmet, zeigen ein Massengleichgewicht und eine verwandte Linienführung wie die Erweckung des Lazarus u. a. m. Die Raumdarstellung steht fast auf der gleichen Stufe wie in Padua und bewahrt, wenn sie auch zusammenhängender und organischer geworden ist, den ruhigen flächenhaften Abschluß des Hintergrundes. Hinzugekommen ist eine strengere Berücksichtigung der Symmetrie in der Verteilung der Gruppen. Doch scheut sich Giotto noch immer nicht, eine Nebenepisode, wie die Überreichung des Hauptes beim Tanz der Salome, anzuhängen. Er bevorzugt noch die Cäsur in der Bildmitte vor der zentralisierenden Komposition, die eine lockere (Vision und Tod des Evangelisten) oder verhüllte (Tanz der S., Drusianas Erweckung) bleibt.

Damit verglichen, verrät der Aufbau der Szenen in der Bardikapelle eine fast abstrakte Strenge der Konstruktion. Die Cäsur ist nur in den

[80]) So vermutet Thode, Giotto, S. 131 auf Grund einer Angabe des sogenannten Ottimo-Commentators der Divina Comedia.

[81]) Thode, a. a. O. S. 142 a. Franz v. A., S. 259; Frey, Loggia dei Lanzi, S. 58 und 72 mit Bezug auf die urkundlichen Daten über die Ausmalung der Chorkapellen von S. Croce, aus denen sich jedoch diese Schlußfolgerung nicht ergibt. Vgl. abweichend davon schon Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, p. 77. Auch die untergegangenen Fresken in den Kapellen der Tosinghi, Spinelli, Giugni dürften bald nach deren Fertigstellung und nicht so spät entstanden sein, wie die der Cap. Bardi (s. u.).

Lünettenfresken angewandt, bei der Lossagung des Vaters von Franz als künstlerisches Ausdrucksmittel für den Zwiespalt, bei der Predigterlaubnis, um den Heiligen von der Mönchsschar abzulösen, hier noch dazu sehr maßvoll, dort durch die angeschobene Palastmauer gemildert. Regel ist vielmehr die Betonung der Bildmitte, bald durch eine hoch herausgehobene Mittelfigur (Erscheinung in Arles, Feuerprobe), bald dadurch, daß sich eine zentrale Gruppe zusammenballt (Vision des Bischofs und des sterbenden Mönchs), womöglich mit einem rein formalen Höhepunkt (Tod des Franz), und in diesem wie in jenem Falle überdies meist verstärkt durch einen architektonischen Aufbau (ja sogar bei der Predigterlaubnis).

Damit geht eine schematischere Zusammenordnung Hand in Hand, indem die zentrale Hauptfigur in möglichst reiner Vorderansicht gegeben wird, die letzten Seitenfiguren dagegen die Komposition symmetrisch in scharfem Profil abschließen, das die bevorzugte Wendung bleibt, soweit nicht die Handlung oder das Erfordernis des Kontrastes eine Abwechslung erheischen. Neu ist, daß mehrere Profilgestalten gern in schärfster perspektivischer Staffelung mit starker Deckung der hinteren durch die erste die Tiefenachse aufnehmen. Bei der Predigterlaubnis sind sogar weitaus die meisten Figuren, darunter die des Papstes, so eingestellt. Beim Tode des hl. Franz bilden die Zelebrierenden solche Reihen. Daß darin die Absicht liegt, die Tiefe im Gegensatz zum Flächenabschluß des Hintergrundes, der noch einheitlicher geworden ist, zu starker Anschaulichkeit zu erheben, ohne die Flächenwirkung der menschlichen Silhouette verloren gehen zu lassen, bestätigen die entsprechend stärkeren architektonischen Verkürzungen der letztgenannten Szene. Dadurch kommen wieder mehr Vertikalen ins Bild, da die Figuren dichter gestellt und noch schlanker geworden sind, wozu noch der trocknere plastischere Gewandstil das Seine beiträgt. Der braune Gesamtton ist einheitlicher genommen, die Szenerie von allereinfachstem und klarstem Bau. Kurz, es ist die konsequenteste Durchführung des monumentalen Prinzips und dabei doch eine gewisse Wiederaufnahme frühester Bestrebungen, wenngleich in streng geregelten Formen, was uns die Bardikapelle zeigt. Wie kommt Giotto zu dieser letzten Stilphase, in der ein gewisser Verlust an lebendigem Anschauungsgehalt und ein Überwiegen formaler Mittel nicht zu verkennen ist? Nichts deutet darauf hin, daß hier etwa eine erneute Einwirkung griechischen Monumentalstils stattgefunden habe, dem einerseits diese fast schematische Strenge der Komposition abgeht, andererseits die konkretere Auslösung der Figur widerspricht.

Die Bardikapelle weist am Gewölbe die drei allegorischen Halbfiguren der Armut, Keuschheit und des Gehorsams und an vierter Stelle

das Bild des Franziskus selbst auf. Daß zwischen ihnen und den Allegorien der Ordensgelübde in der Vierung der Unterkirche von Assisi eine Beziehung besteht, kann von vorn herein nicht zweifelhaft sein, sondern nur, ob sie die noch unentwickelten Keime der letzteren oder Abkürzungen sind. Schon die Einschiebung des Portraits zwischen allegorische Gestalten in Florenz, offenbar veranlaßt durch den notgedrungenen oder freiwilligen Verzicht, den Heiligen auch hier im symbolischen Vorgang der Glorifikation darzustellen, noch mehr die Anbringung des Turmes bei der Keuschheit, zu dessen Verständnis erst recht die allegorische Handlung gehört, macht es mehr als wahrscheinlich, daß in S. Francesco die ursprüngliche Erfindung vorliegt. Da nun die Bardikapelle nicht vor 1317 ausgemalt sein kann, enthält sie doch das Bild des damals kanonisierten hl. Ludwig von Toulouse (vgl. Frey a. a. O. S. 72), aber auch kaum viel später, so fällt Giottos zweiter Aufenthalt in Assisi etwa in die Mitte des zweiten Jahrzehnts. Und wieder ist es eine künstlerische Aufgabe besonderer Art gewesen, was m. E. eben hier zur Fortbildung der monumentalen Kompositionsprinzipien bis zu jener äußersten Konsequenz geführt hat, die sich in den Franzfresken von S. Croce beobachten läßt. Daß die Raumbedingungen der großen dreieckigen Kappen des Kreuzgewölbes der Unterkirche von S. Francesco Giotto veranlaßt haben, die Kompositionen in voller architektonischer Strenge aufzubauen, braucht nicht mehr auseinandergesetzt zu werden.[82]) Aber unverständlich wäre es, wie er sich unmittelbar nach Vollendung der Franzlegende in Assisi, in der ihm der monumentale Stil noch ganz fremd ist, schon zu dieser künstlerischen Klarheit durchgerungen haben sollte.[83]) Der Grund, der zu so frühen Datierungen der Allegorien geführt hat, liegt ja freilich nicht in diesen selbst, sondern in ihrem Zusammenhange mit den Malereien des anschließenden nördlichen Querschiffarmes (Jugendleben Christi, Kreuzigung und Szenen aus der Franzlegende) und der angebauten Nikolaus- sowie der an diese anstoßenden Magdalenenkapelle. So wird es unvermeidlich, zum Schluß noch zur schwierigsten aller Giottofragen wenigstens Stellung zu nehmen.

Die vier allegorischen Gewölbfresken sind zweifellos mit der Gesamtheit der Forscher auf Giottos eignen Anteil zu setzen, wenn auch die Glorifikation und der Gehorsam in der Ausführung wohl nicht ganz und gar. Armut und Keuschheit hingegen erscheinen mir frei von jeder fremden Mitarbeiterschaft. Und ihre Typen passen vollkommen in den bezeichneten Zeitabschnitt. So erinnern die Köpfe der Krieger im letzt-

[82]) Vgl. zur Analyse der Kompositionen Zimmermann, a. a. O. S. 368 ff.

[83]) Zimmermann, a. a. O. S. 365; Thode, a. a. O. S. 75, anders Franz von Assisi, S. 259, wie schon Dobbert, Dohme's K. u. Künstler, II, 1, S. 10.

genannten Bilde außerordentlich an Herodes und seinen Tischgefährten in der Peruzzikapelle. Die Engel sind noch schlanker und eleganter geworden als dort, sie kommen denen der Ancona in der Akademie noch näher, übertreffen jedoch selbst diese durch den strafferen Faltenzug. In ihrer Zusammenordnung auf gleicher Standfläche beobachten wir besonders in der Allegorie der Keuschheit schon die in scharfer perspektivischer Staffelung aufgestellten zwei- und dreigliedrigen Gruppen. Die Gesamtkomposition aber wird besonders in den Fresken des Gehorsams und der Glorifikation zum streng zentralen und symmetrischen Schema. Wenn solche Tendenzen dann in der Bardikapelle nachwirken, so verstehen wir auch, wie Giotto in anderer Beziehung gleichsam wieder unter seinen eignen Einfluß gerät und die plastisch-räumliche Figurenaufstellung seines Jugendwerkes, der Franzlegende, nunmehr mit den Prinzipien seines reifen Monumentalstils zu vereinbaren strebt, wie er sogar auf die Grundmotive einzelner Szenen zurückgeht. Und doch macht gerade der Vergleich der Predigterlaubnis und des Konzils von Arles in S. Francesco und S. Croce oder der aus zwei alten Kompositionen (Tod und Aufbahrung) zusammengezogenen Totenliturgie des Franziskus in der Bardikapelle mit jenen Vorbildern anschaulich, wie jetzt alles symmetrisch geordnet und auf die Hauptachsen bezogen wird, um das Reliefmäßige zu wahren. Auf die dreifigurigen Reihengruppen der Freske der Oberkirche gehen die Diakonen der Bardikapelle sichtlich in ihrem ganzen Habitus zurück, aber was für eine Schwenkung haben sie beschrieben.

Weitere Ansätze zur Gruppierung der Franzbilder von S. Croce weisen zwei andere Fresken der Unterkirche auf. Den gesamten Bilderzyklus der letzteren Giotto zurückzugeben,[84]) dazu kann ich mich freilich nicht verstehen. Welche Phase seiner Stilentwicklung man auch zum Vergleich heranziehen mag, die Unterschiede bleiben viel zu tiefgehende (s. u.). An zwei Stellen aber scheint auch mir seine Art unverkennbar. Unter dem Jugendleben Christi am Tonnengewölbe, das von Schülerhänden ausgeführt wurde, vermutlich während Giotto die Allegorien malte, finden wir die Kreuzigung und die Szenen aus dem Leben des Franz. Die erstere berührt sich sehr eng sowohl mit der gleichen Szene, wie mit der Beweinung der Arena, und vereinigt in der Pharisäergruppe rechts mehrere Greisentypen, links den Johannes und die Klagende mit erhobenen Händen der Scrovegnikapelle und die charakteristische Frauengestalt aus dem Tabernakel von S. Peter (vgl. Anm. 68). Dazu hat die Komposition in den von echt giottesker Empfindung erfüllten Gestalten des Franziskus und seiner Begleiter eine Erweiterung, vor allem aber eine

---

84) Thode, Giotto, S. 57 u. 74 ff.; Perkins, a. a. O. p. 53 ff.

echt künstlerische Neugestaltung erfahren, die den Prinzipien seines monumentalen Stils durchaus entspricht. In den hinzugekommenen Gestalten der Mönche wird schon das Kompositionsmotiv der drei in Profilsilhouette knienden Vordergrundsfiguren der Predigterlaubnis in S. Croce (und ähnlich der Totenliturgie) angeschlagen. Diese Beziehungen, der klar abgewogene Aufbau in zwei Reliefplänen, endlich der großartige, dem Paduaner durchaus ebenbürtige, wenn nicht gar überlegene Crucifixus selbst zeugen für Giottos volle Urheberschaft.[85])

Sehe ich in der Kreuzigung eine einheitliche Arbeit, so glaube ich bei einem zweiten Bilde nur eine, allerdings sehr umfassende, Beteiligung des Meisters annehmen zu müssen, — bei der Erweckung des Jünglings von Suessa, in der sich deutlich zwei Hände scheiden. Giotto gehören etwa drei Viertel des Bildes von links gerechnet bis zur Figur des Herabsteigenden. So weit ist alles einfach, klar und lebendig in Form und Geberde und die Komposition monumental. Fast allein aus Profilgestalten, die z. T. paarweise in Perspektive geordnet sind, ist die Hauptgruppe zusammengesetzt, und die Vordergrundsfiguren geben sich in Haltung und im Gewandstil mit den zahlreichen Steilfalten als die nächsten Anverwandten, in der etwas schwereren Gestaltenbildung als die Vorläufer jener Diakonen der Totenliturgie des Franz in S. Croce zu erkennen, einzelne auch in den Köpfen, während der individuellste von ihnen das Bulldoggengesicht des Wirts aus dem Kanawunder in Padua trägt. Auch die Lossagung des Vaters in S. Croce bietet Parallelen, und merkwürdig, daß wir dort zugleich den über Eck gestellten Bau des Hintergrundes wiederfinden, der sich ganz ähnlich in einer Säulenstellung öffnet, wenn auch ein gotischer Palast daraus geworden ist, in dessen Hof wir hineinsehen. Dort ist er aus rein formalen Gründen da (s. o.), in Assisi brauchte ihn Giotto, um den vorhergehenden Vollzug des Wunders gesondert darzustellen. Es kann nicht zweifelhaft sein, wo die Erfindung liegt. Aber die Architektur der verkürzten Schmalseite des Hauses ist in Assisi offenbar in einer von der ursprünglichen Absicht abweichenden ganz unklaren Weise gestaltet. Die Treppe mit dem oben stehenden Jüngling und der Wandstreifen mit den Dachstützen könnte noch von Giotto selbst herrühren, die drei Frauenköpfe daneben hat sicher ein anderer in den zum Ausgang umgedeuteten nächsten Bogen eingeklemmt. Und zweifellos verdankt das ganze übrige Viertel des Wandfeldes mit der zweiten so viel schwächeren Gruppe der Außenstehenden

---

[85]) So urteilt auch Dobbert, Giotto, Dohmes K. und Künstler, II, 1, S. 16, der ihm allerdings auch das Jugendleben Christi und sämtliche Franzbilder (nicht aber die Nikolaus- und Magdalenenfresken) zuspricht.

— außerdem wohl auch die erste (und zweite?) Randfigur der linken Seite — ihre Vollendung einem Schüler.

Augenscheinlich ist Giottos Tätigkeit in der Unterkirche plötzlich abgebrochen worden. Im Querschiff weist höchstens noch das vorhergehende Bild, das den Tod des Jüngligs von S. schildert, Züge seines persönlichen Eingreifens in den großflächigen ausdrucksvollen Mittelfiguren auf, und auf seinem Entwurf wird auch die kaum weniger monumentale Komposition beruhen, aber mehrere Köpfe des zweiten Planes und die Frauenfigur r. lassen auf eine andere ausführende Hand schließen, anscheinend auf dieselbe, der die Vollendung der folgenden Szene (s. o.) zufiel. Ganz und gar dürfte dieser dann das Bild mit dem Sturz des Knaben und seiner Erweckung durch Raho gehören, das schon in seiner gesamten Anlage eine grundverschiedene künstlerische Auffassung (s. u.) offenbart. Mit anderen Worten: die Fortsetzung der Arbeit in Assisi wurde einem oder mehreren Schülern überlassen, die vorher neben und unter Aufsicht des Meisters daran beteiligt waren. Persönlichkeiten zu sondern, möchte ich ohne eine erneute ganz darauf gerichtete Besichtigung der Fresken nicht versuchen. Einen Grund aber, von der nächstliegenden Annahme ungefähr gleichzeitiger Entstehung sämtlicher Malereien der Unterkirche abzugehen, sehe ich nicht. Anlaß dazu hat besonders die Nikolauslegende geboten. Da wir aber nicht wissen, in welchem Alter Gaetano Orsini Kardinal wurde, ist in seiner Wiedergabe als Diakon und in seiner jugendlichen Erscheinung auf der Stifterfreske durchaus kein Hinweis auf einen weit vor seiner Erhebung zurückliegenden Zeitpunkt gegeben.[86])

Freilich, mit Giottos reifem Stil ist allein das schöne Widmungsbild vereinbar. Weder der Christus, noch die ausdrucksvollen Figuren der Stifter fallen aus ihm heraus. Ein eigner Entwurf liegt sicher zugrunde, und eigenhändige Ausführung erscheint mir nicht ausgeschlossen. Dagegen kann ich in den Legendenszenen selbst seine Handschrift nicht entdecken. Zwar sind es Giottos Figurentypen, die uns da begegnen, aber nicht die späteren, und in manchen Köpfen berühren sie sich wieder mit den Schülerfresken der Unterkirche. Und doch empfindet man auch in der geistigen Gestaltung der Bilder Giottos »schlagende Kürze« — aus den Fresken der Oberkirche. Mit diesen stimmt in der Tat die Kompositionsweise, der Schauplatz und die lebhafte Geberdensprache ebenso gut zusammen, wie sie seinem großen Stil widerspricht. Ist also, wenn nicht er selbst, so doch ein ganz früher Schüler, der sich seine Art völlig zu eigen ge-

[86]) Vgl. dazu Thode, Franz von Assisi, S. 262 ff. und Zimmermann, a. a. O. S. 386, der jedoch in den Bildern eine eigene gleichzeitig mit den Gewölbfresken um 1298 entstandene Arbeit Giottos sieht. Ähnlich urteilt jetzt auch Thode, Giotto, S. 51 ff., während er sie a. a. O. S. 170 u. 262 ff. einem frühen Schüler zuerkannte.

macht hatte, der Urheber und fällt die Entstehung doch weit früher? Mir scheint noch eine andere Lösung möglich, auf die das Format der Deckenfresken der Nikolauskapelle hinführt. Dieses und das sich daraus ergebende Verhältnis der Figur zur Fläche ist eben ganz dasselbe wie in der Franzlegende, d. h. es ist dasjenige der gotischen Miniatur. In den Wandfresken aber nicht, wird man einwenden. Es scheint mir doch so, denn bei ihnen ist das Langformat z. T. sichtlich durch bloße Abschneidung der oberen Bildhälfte gewonnen.[87]) Bei anderen mag eine entsprechende Umbildung stattgefunden haben. Die Vorlage kann darum wohl eine eigenhändige Miniaturenfolge aus Giottos früherer Zeit gewesen sein. Dafür spricht auch, daß die Geschichte des geretteten Knaben später von T. Gaddi in ganz ähnlichen Kompositionen behandelt worden ist (Berlin Nr. 1079). Weiter verstehen wir dann leicht, warum der Cosmatenstil in der Nikolauslegende wieder so stark hervorbricht. Die beste Stütze aber findet die oben aufgestellte Erklärung in dem analogen Tatbestand, wie er in den übrigen Malereien der Unterkirche zu Tage liegt.

Das Jugendleben Christi und die Fresken der Magdalenenkapelle sind zum weitaus größten Teil nach oder in Anlehnung an Vorlagen Giottos gemalt, teils vielleicht noch unter seinen Augen (s. o.), teils wohl nach solchen, die er bei seinem Weggange als Richtschnur für die Vollendung der Arbeit zurückließ. Es waren das in der Hauptsache seine Entwürfe zu den Fresken der Scrovegnikapelle. Wenn man früher und wieder ganz neuerdings aus den auffallenden Übereinstimmungen der Bilder mit diesen geschlossen hat, Giotto sei selbst ihr Urheber, so ist darauf schon mit vollem Recht entgegnet worden, es sei undenkbar, daß ein Meister von Giottos Range sich so hätte wiederholen können.[88]) Die Hauptunterschiede liegen freilich nicht auf der Oberfläche, sie sind vielmehr so tiefgehende und unzweideutige, daß es unmöglich ist, die Nachahmung (bezw. Wiederholung) in der Arena zu suchen. Mit Giottos späterem Stil aber sind die Fresken der Unterkirche, die oben ganz oder z. T. ihm zugesprochenen Szenen ausgenommen, schlechterdings unvereinbar. Es sind Schülerarbeiten und einzelne schwache Versuche selbständigerer Gestaltung daher wenig geglückt. Gemeinsam ist beiden Zyklen nicht nur die Nachahmung in der Komposition, sondern auch die verblüffende Anpassung an Giottos Typen, Bewegungen, Geberden, denen freilich hier überall die rechte Ursprünglichkeit des Ausdrucks fehlt. Auch im einzelnen spinnen sich Beziehungen herüber und hinüber

[87]) So z. B. in der Szene von der Rückkehr des geraubten Knaben zu seinen Eltern; vgl. die Abb. 124 bei Zimmermann, a. a. O. S. 385.

[88]) Ich schließe mich darin der treffenden Beurteilung dieser Zyklen bei Zimmermann, a. a. O. S. 405 ff. durchaus an.

sowie zu der Nikolauslegende und zum Anteil der zweiten Hand in den Franzszenen. Ohne damit mein letztes Bekenntnis aussprechen zu wollen, scheint mit das doch zum Schluß zu führen, daß eine einzige Persönlichkeit in der Hauptsache mit der Durchführung der Aufgabe betraut war, vielleicht mit untergeordneten Nebenkräften zur Seite. Welcher von Giottos Schülern das war, dürfen wir zunächst nur fragen. Taddeo Gaddi ist schon seinem Alter nach für den angenommenen Zeitpunkt ausgeschlossen. War es Puccio Capánna, Buffalmacco, oder war es jener Stefano lo Scimia,[89]) der seine Art so vortrefflich nachzuäffen wußte? Im letzteren Falle bekämen wir eine Erklärung für dessen Beinamen, den man auf körperliche Eigenschaften oder andere zufällige Umstände zu beziehen durchaus keinen Grund hat. Wer es aber auch gewesen sein mag, ein Spottvogel bleibt er. Giottos letzte künstlerische Ziele hat er nicht erkannt. Unter seinen Händen löst sich die monumentale Flächenkomposition der Arenafresken in raumumflossene Körperlichkeiten auf. Kaum daß die Reliefwirkung bei engstem Anschluß an die Vorlage, wie in der Erweckung des Lazarus, nachzufühlen ist. Die Gestalten rücken auseinander, werden schlank und dünn und verlieren sich im Bildfelde, ihre Vermehrung und die Anhäufung von zahlreicheren Gruppen im Hintergrunde (Kindermord, Wunder Rachos) verstärken die Raumillusion, aber nicht die Beherrschung der Bildfläche durch die Figur. Mit dem Verzicht auf strengere Symmetrie, der Zurückdrängung der reinen Profilsilhouette durch vielfach abgestufte Wendungen geht die Schichtung der Pläne und die Flächenachse der Aktion verloren. Und den formalen Verlust begleitet eine Herabminderung ihrer Bedeutung im Ausdruck zu trivialer Natürlichkeit.

Giotto ist von seinen allernächsten Schülern nicht verstanden worden, d. h. der abgeklärte Giotto. Kaum daß er ihnen den Rücken gewandt hat, wenn nicht gar unter seinen Augen, erwachen die Tendenzen auf Raumillusion und Plastik seines frühen Stils. Der Freskenzyklus der Oberkirche, an dessen letzten Bildern der Meister der Unterkirche vielleicht bereits beteiligt war, hat diesen allein anzuregen vermocht. So ist ihm auch die gleichartige Nikolauslegende am besten gelungen.[90]) Die Innenräume sucht er mit allen Mitteln der fortgeschrittenen Verkürzung (Darstellung i. T.) erfolgreich zu vertiefen, die Außenarchitekturen gehen bei ihm in den landschaftlichen Hintergründen ebenso auf wie die Figuren. Nicht abschließen, sondern zurückweichen sollen diese. Alles das nimmt

89) Fil. Villani, Le vite d'Uomini illustri (ed. Mazzuchelli), p. LXXXI „Stefano, Scimia della natura, nell' imitazione di quella valse più".

90) Beziehungen der letzteren zu ihnen sind von Berenson und Perkins a. a. O. p. 83, wie mir scheint, richtig beobachtet worden.

auch alsbald Giottos größter Schüler, Taddeo Gaddi, auf, um in bewußter Absicht jene Liniensysteme auszubilden, welche dann in der architektonischen Bühne der Trecentisten zur Entwicklung abstrakter Raumkonstruktion dienen.[91]) In seiner Landschaft aber finden wir dann schon die schrägen Bergprospekte, wie sie auch die Lorenzetti in Siena anwenden. Sie sind wohl Nachbildungen der gleichartigen Straßenfluchten[92]) und aus derselben breiten Unterströmung, deren Richtung Giottos Schaffen nicht abzulenken vermocht hat, entsprungene Neubildungen. Daß solche Linienkonstruktionen schon bei Duccio anheben (s. S. 107) und daß in beiden toskanischen Schulen die gleichen Formen in zeitlichem Parallelismus auftauchen, weist vielleicht auf eine fortschreitende Entwicklung der Schemata in der Miniatur hin, die nicht so plötzlich zum Stillstand gekommen sein dürfte. Ein bloßer Austausch der Errungenschaften innerhalb der rasch aufblühenden Tafelmalerei würde von einem allgemeineren Stilausgleich begleitet sein.

Giottos Entwicklung unter eine ungebrochene Richtungslinie bringen zu wollen, ist der Grundirrtum der stilkritischen Forschung, die nur allzu leicht vergißt, daß ein Künstler keine unveränderliche Größe darstellt. Sie ist um so stärker fehlgegangen, je weniger ihre individualisierende Methode für die Epoche der italienischen Vorrenaissance zugeschnitten war[93]) und mit der Doppelströmung in der Kunstentwicklung des Ducento zu rechnen wußte. Das Wunderbarste an Giotto bleibt gerade, wie er aus dieser einen einheitlichen Stil entwickelt, in dem das griechische Bildgestaltungsprinzip die Kette, die abendländische Menschen- und Raumdarstellung den Einschlag bildet. Es kann uns nicht Wunder nehmen, daß seine Schüler den Weg weiter verfolgten, den er selbst zuerst gewiesen hatte. Die neue Illusion des Weltanschauens bedeutete ihnen mehr als die dekorative Schönheit, und in jener Richtung allein war ein Fortschritt zu deutlicherem Formausdruck zu erringen, der gewonnen werden mußte, ehe die Malerei wieder reif wurde für eine neue Zusammenfassung aller ihrer Mittel zu monumentaler Wirkung. Über das Trecento hinweg aber reicht Masaccio Giotto, über das Quattrocento Raphael Masaccio die Hand. Und vor Giotto liegt noch die vielgeschmähte maniera greca, deren bestes Erbteil er antrat. Der italienische Monumentalstil wurzelt im byzantinischen. In der Geistesgeschichte der Menschheit geht auch der bildenden Kunst nichts wieder völlig verloren.

---

91) Vgl. Kallab, a. a. O. S. 38 und zu T. Gaddi auch Schubring, a. a. O. S. 364.

92) Beispiele für beide Motive bieten einerseits die Fresken der Baroncellikapelle sowie die Bilder im Refektorium von S. Croce, deren Zuschreibung an T. Gaddi freilich sehr problematisch ist, andrerseits die Flügel des Altarblatts in S. Agostino (s. S. 111 Anm. 30); vgl. Wingenroth, Rep. f. K.-Wiss. 98, S. 338 und dagegen Kallab, a. a. O. S. 502.

93) Daß für den oft behaupteten Einfluß Giov. Pisanos auf Giotto bei der hier vertretenen Auffassung seiner Stilentwicklung kein Raum bleibt, liegt auf der Hand.

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

(Fortsetzung.)

Andrea del Sarto. Verherrlichung Mariä. Nr. 123.

397 (Rahmen 149 Nr. 293 F). Rötelstudie für die Hände zweier Heiligen. Das eine Händepaar auch für Nr. 76 in der Akademie benutzt, wie früher erwähnt. In Rahmen 163 unter Nr. 643 findet sich eine mit Gewändern schwer behängte Figur in Profilstellung gegen rechts. Rötel. Nach dem Katalog sollte das Blatt Studie zu einer Assunta im Pitti sein. In keiner Assunta hier findet sich jedoch eine ähnliche Figur, dagegen hat die Zeichnung dadurch Interesse, daß sie ein Ricordo nach dem hl. Joseph in Fra Bartolommeos Darstellung im Tempel, jetzt in Wien, oder jedenfalls von dieser Figur stark inspiriert ist. Doch ist die Zuschreibung an Andrea nicht ganz sicher.[27])

398 (Rahmen 159 Nr. 653). Angeblich Bildnis von der Frau des Künstlers, Lucrezia del Fede. Scheint vielmehr die Studie für den Kopf der knienden Heiligen in der Verherrlichung Marias im Pitti, sowie auch, wie in meinem früheren Aufsatze erwähnt, für die Madonna in der hl. Familie Nr. 62. Als das Bildnis der Lucrezia wird auch die Rötelzeichnung Nr. 647 in Rahmen 163 bezeichnet. Die beiden Köpfe sind aber sehr verschieden.

Andrea del Sarto. Assunta. Nr. 191.

399 (Nr. 303). Nackte weibliche Figur emporblickend in sitzender Stellung. Studie zur Maria. Schwarzkreide. Ähnliche Studie in Rötel erwähnt unter Nr. 102.[28])

400 (Nr. 686 S). Rötelkopie nach dem knienden Apostel, dessen Kopf vielleicht als Selbstbildnis Andreas betrachtet werden kann.

---

27) Berenson giebt Sogliani das Blatt, was mir nicht zutreffend vorkommt.

28) Bei Berenson irrtümlich auch die erstgenannte als Rötelzeichnung.

Andrea del Sarto. Heilige Familie. Nr. 81.

401 (Rahmen 167 Nr. 631). Kinderkopf nach rechts gewandt. Scheint Vorlage für das Johanneskind. Vielleicht auch benutzt für einen Engelkopf oben in der Himmelfahrt Mariä Nr. 225. Rötel.

Sebastiano del Piombo. Martyrium der hl. Agathe. Nr. 179.

402 (Nr. 1791). Ricordo nach dem Bilde. Feder, weiß gehöht, auf gelbem Papier.

Toskanischer Schule zugeschrieben. Jacopo del Sellajo.[29]) Anbetung des Kindes. Nr. 364.

403 (Rahmen 85 Nr. 192 F). Vorzeichnung zu dem Christkinde, dem Lorenzo di Credi zugeschrieben. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

404 (Nr. 15 220). Ignoto genannt. Geburt Christi. Das Kind ganz wie im obengenannten Bilde. Es ist möglich, daß auch die Zeichnung von Jacopo herrührt. Rötel, durchgepaust. Ich bemerke noch, daß dies Christkind auf ein Gemälde von Botticelli zurückgeht, wovon William Fuller Maitland Esq. eine Schulwiederholung besitzt. Ausgestellt New Gallery 1893.

Giardino Boboli.

405 (Rahmen 437 Nr. 1013). Stefano della Bella. Vorzeichnung für eine Fontäne. Diese Skizze ist für vier Fontänen, die paarweise vor den beiden Eingangstüren, die zu der Isoletta führen, sich befinden. Die wasserspeiende barocke Gestalt trägt in der Zeichnung eine Krone, an den Fontänen aber teils Schlangen, teils Vasen auf dem Kopfe. Diese Gestalten begegnen uns wenig verändert an der großen Fontäne von Susini im Hofe des Palastes. Feder.

406 (Nr. 310 P). Prospekt von dem Amphitheater mit phantastischem Aufzug. Feder getuscht.

Bargello.

407 (Nr. 6960). Bandinelli. Kopie nach einer unbekannten Zeichnung Michelangelos zu einem der unvollendeten Sklaven in der Grotte Buontalenti. Rötel.

408 (Rahmen 17 Nr. 71). Anonimo del Sec. XV zugeschrieben. Christus am Kreuze, nebenan eine drapierte Figur, meiner Ansicht nach eine echte Studie von Benozzo Gozzoli. Die Christusfigur scheint einerseits ein Ricordo nach dem Gekreuzigten in Bertoldos Bronzerelief, jetzt im Bargello (nur ist der Christuskopf hier etwas mehr im Profil), andererseits Vorlage für den Gekreuzigten in seiner Kreuzigung zwischen vier Heiligen und einem Stifter in San Gemignano. Meine

[29]) Vergleiche meinen Artikel über die Louvregalerie. Rep. f. Kunstw. 1902.

Vermutung, daß die Christusfigur ein Ricordo nach Bertoldos Relief ist, wird dadurch bestärkt, daß daneben eine drapierte Figur à l'antique sich befindet. Solche halbnackte Figuren kommen bei dem antikisierenden Bertoldo häufig vor und zwar auch auf dem genannten Relief. Feder getuscht und weiß gehöht auf bräunlich getöntem Papier. Eine andere Studie zu der Kreuzigung im Rahmen 24 Nr. 1092: Christus am Kreuze. Auf diesem Blatt zwei Frauenköpfe, der eine der einer älteren Frau, der andere der eines Kindes. Sehr wahrscheinlich Studien für die kniende Frau und das hinter ihr kniende kleine Mädchen auf dem Fresko mit der Anbetung des hl. Sebastian in San Gemignano. Feder getuscht, weiß gehöht auf braun getöntem Papier.[30])

409 (Nr. 1986). Parmegianino zugeschrieben. Ricordo nach Giov. Bolognas Mercur oder jedenfalls von dieser Figur inspiriert. Rötel.

410 (Nr. 6564 Rückseite). Pontormo. Studie nach Donatellos Bronze-David.[31]) Schwarzkreide. Vergleiche Nr. 392.

411 (Nr. 489). Bandinelli zugeschrieben. Studie nach Donatellos Sankt Georg. Feder.

412 (Nr. 16803). Antiker Torso von Benvenuto Cellini als Ganymed restauriert. Kopie aus dem Schluß des 16. Jahrhunderts. Rötel.

413 (Rahmen 45 Nr. 222). Maniera di' Piero del Pollajuolo zugeschrieben. Studie nach Verrocchios David neben anderen Studien. Silberstift, weiß gehöht auf gelbem Papier.

414 (Rahmen 514 Nr. 663 O). Benedetto da Rovezzano. Federzeichnung eines Kamins. Der architektonische Aufbau und das Figürliche des oberen Teils stimmen ziemlich gut mit dem Kamin im Bargello (nur fehlen die beiden Sphinxe). Die Friese aber gar nicht. In der Zeichnung Tritonen und Seepferde nach der Antike dargestellt, am Kamin dagegen das Martyrium mehrerer Heiligen.

415 (Rahmen 290 Nr. 821 O). Pisanello zugeschrieben. Federzeichnung eines Hundes. Vielleicht geht eine Plakette hier auf diese Zeichnung zurück. Ist aber viel später. Feder, weiß gehöht auf rötlich getöntem Papier.

---

[30]) Während Berenson meine Zuschreibung von Nr. 71 bestätigt, giebt er, gewiß mit Unrecht, Nr. 1092 dem Cosimo Roselli.

[31]) Diese Statue geht, meines Erachtens, auf eine antike Hermes-Gemme (oder Statue) zurück. Der bei David eigentlich befremdende Hut erinnert an den antiken Petasos. Die ganze Haltung kehrt wieder in einem Hermes (oder als Hermes restaurierte Statue) im Palazzo Vecchio. Im »Tod der Lucrezia« von Botticelli bei dem Earl of Ashburnham sieht man auf einer Säule einen David in ähnlicher Haltung. Dieser hat auf dem Kopf einen vollständig mit Flügeln versehenen Petasos und dürfte vielleicht auf dieselbe Gemme zurückgehen.

Ignoto Toscano Secolo XVI. Bronzekandelaber.

416 (Nr. 5740). Ferdinando Tacca zugeschrieben. Studie zu einem Bronzekandelaber. Feder getuscht. Das Blatt stimmt im ganzen mit dem Kandelaber. Nur ist die Ausschmückung der Basis geändert. Wenn die Zeichnung, wie Ferri meint, von Tacca ist, dann wohl auch das Bronzewerk.

417 (Nr. 18558). Flötenblasender Marsyas. Vier Ricordi nach der Statuette vom Rücken gesehen. Auf demselben Blatt mehrere Kopien nach Zeichnungen von Michelangelo. Gefunden in einer Mappe mit alten Kopien nach Michelangelo, welche aus dem Haus des Meisters stammt. Gehen also wahrscheinlich auf eine Studie von Buonarroti nach der Statuette, wovon vier Exemplare hier im Bargello sind (Hauptexemplar sehr wahrscheinlich von Ant. Pollajuolo nach der Antike) zurück. Dieser Marsyas befand sich in der Sammlung von Lorenzo il Magnifico.[32])

Michelangelo. Bacchus.

418—419 (Nr. 16827, 16828). Kopien aus dem 17. Jahrhundert. Schwarzkreide.

Jacopo Sansovino. Bacchus.

420 (Nr. 14414). Andrea del Sarto mit Fragezeichen zugeschrieben. Auf beiden Seiten des Blattes leicht hingeworfene Skizzen und zwei ausgeführte Studien zu der Statue. Alles mit roter Kreide. Es geht schon aus dem leichten Umriß des Satyrknaben in abweichender Stellung hervor, daß diese Studien keine Kopien, sondern echte Entwürfe für die Statue sind. Die Technik ist mit Andrea del Sarto verwandt. Dies bestärkt meine Meinung, die von Prof. Ferri geteilt wird, daß Jacopo der Meister ist, denn dieser war, wie Vasari berichtet, Andreas intimer Freund und in seiner Zeichnungsweise von ihm in hohem Grade beeinflußt: »— — e poi nella gioventu ebbero insieme Andrea del Sarto ed Jacopo Sansovino; i quali seguitando la maniera medesima nel disegno ebbero la medesima grazia nel fare«, etc. (Vasari Ed. Milanesi VII 488). Nach diesen Studien können ihm noch einige Zeichnungen zugeschrieben werden: die schon erwähnte Studie nach dem Laokoon Nr. 14535 und zwei Studien auf dem Blatt Nr. 14553, beides Studien nach Antiken. Vorderseite: nackte, männliche Figur mit Porträtzügen, wohl römischer Imperator (Augustus?).

421 (Nr. 12284). Dom. Passerotti. Studie nach der Statue. Feder.

422-430. Herkules (?) einen Widersacher niederwerfend, den rechten Fuß auf dem Kopf eines unter ihm liegenden Weibes.

---

[32]) Ein Exemplar auch im Berliner Museum. Eine Version bei Mr. Pierpont-Morgan.

Kleine Bronzegruppe in zwei Exemplaren. In den Kartellen befinden sich eine ganze Reihe Zeichnungen, die Beziehung zu dieser Gruppe haben. Merkwürdig ist es, daß sie zugleich mit geringer Änderung eine Gruppe in Daniel da Volterras Kindermord zu Bethlehem wiederholen. Es würde jetzt sehr nahe liegen die Zeichnungen, die ursprünglich Vincenzo de' Rossi zugeschrieben wurden, Daniele da Volterra, der ohne Zweifel die Bronzegruppen, wahrscheinlich nach einer Vorlage Michelangelos gebildet hat, zuzuweisen. Das hat man auch neuerdings getan. Doch mit Unrecht. Denn diese Zeichnungen gehören in eine ganz andere Schule, wenn sie auch auf florentinische Vorlagen zurückgehen. Sie sind venezianisch und zwar von der Hand Jacopo Tintorettos. Ich hebe Nr. 10695, Schwarzkreide und Nr. 10705, Rötel hervor.[33])

Casa Buonarroti.

Michelangelo zugeschrieben. Cleopatra. Schwarzkreidezeichnung. Rahmen I Nr. 2.

431 (Rahmen 139 Nr. 603). Büste einer jungen Frau en face. Gleichfalls Michelangelo zugeschrieben. (Braun 185, Brogi 1784.) Der

33) Die anderen Nummern sind: 13045, 13046, 15002, 15003, 17133, 17134, 17390. — Nachdem dies geschrieben ist, hat der Direktor des Museo Nazionale Prof. J. B. Supino in seiner »Miscellanea d'Arte« Anno I Nr. 3 sich über diese Gruppe in einem kleinen Aufsatz ausgesprochen. Ich kann mich in allem Wesentlichen seinen Ausführungen anschließen, nur in einem Punkte möchte ich eine andere Auffassung geltend machen. Für die oben ausgesprochene Vermutung, daß die Gruppe wahrscheinlich auf Michelangelo zurückgeht, habe ich nämlich die Bestätigung gefunden. Es befindet sich in einem Schrank der Casa Buonarroti eine, gleich unten zu erwähnende, Tongruppe in fragmentarischem Zustand, die die beiden Hauptfiguren der Gruppe genau wiedergibt. Es hat wohl auf dieses Tonmodell Bottari hingedeutet, wenn er behauptet, daß eine der wesentlichsten Gruppen in Volterras »Kindermord« nach einem Modell zu einer Gruppe Hercules und Cacus von der Hand Michelangelos, die vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt werden sollte, gemacht wurde. Das Projekt wurde leider nicht realisiert; wie bekannt, wurde die Gruppe später in ungleich geringerer Weise von Bandinelli ausgeführt. An der Tongruppe fehlen die beiden Köpfe, die beiden Arme des Hercules und der eine Unterarm des Cacus. Im Heft IV derselben Zeitschrift giebt Ferri Mitteilungen über die oben erwähnten Zeichnungen. Endlich in Heft V mache ich in einem kleinen Artikel: Ercole e Cacco di Michelangelo, auf das allen diesen Werken zugrunde liegende Tonmodell von Michelangelo aufmerksam. — Die oben genannten neun Zeichnungen sind geniale Skizzen, kräftig in Licht und Schatten gestellt (siehe die leider zu kleinen Reproduktionen in Miscellanea d' Arte Anno I. IV). Tintoretto hat offenbar die Gruppe Daniels da Volterra (die er für einen Michelangelo genommen haben dürfte) so behandelt, wie es erzählt wird: »ritraendo i modelli anche al lume di lucerna per ottenere maggior precisione nei contorni e conoscere gli effetti della luce e delle ombre« (Vasari Ed. Milanesi VI. 588. N. I). Sie stimmen in der Behandlungsweise genau mit mehreren authentischen Zeichnungen Jacopo's sowie Nr. 13008 und 7512v. Die Zuweisung dieser prachtvollen Blätter an Tintoretto dürfte für die Erkenntnis des Jugendstils des Meisters nicht ohne Bedeutung sein.

Kopf dieser Frau zeigt ähnliche Züge wie die Cleopatra. Schwarzkreide. Es gibt hier eine Serie verwandter Blätter, die alle Michelangelo genannt werden, jedoch viel mehr einem Nachahmer des Meisters zuzuschreiben sind.[34])

Michelangelo. Kopf eines schlafenden Greises. Feder. Rahmen 6, Nr. 28.

432 (Rahmen 144 Nr. 617). Die Federzeichnung eines alten Mannes, Kopie nach Michelangelo, wahrscheinlich von Dom. Passerotti. (Brogi 1512.) Der obengenannte Kopf ähnelt fast einer Totenmaske, aber trotzdem ist er wunderbar beseelt. Ob nicht der hl. Antonino hier dargestellt ist? Im Durchgang zu Pitti ein Bildnis von San Antonio, das mit der Zeichnung sehr übereinstimmt. Dasselbe gilt für die Totenmaske im Museo di San Marco. (Nach Berenson dagegen gehen beide Zeichnungen auf einen Kopf im Diluvio der Sixtina zurück. Der betr. Kopf, sehr abweichend ist jedoch der einer jungen Frau.)

Michelangelo. Hercules und Cacus. Verstümmelte Tongruppe.

433—435 (Nr. 18665, 18666, 18524). Drei Kopien nach der intakten Gruppe. Rötel und Feder. Diese interessanten Kopien habe ich gefunden in einer bis jetzt unbeachtet daliegenden Mappe mit einer Menge künstlerisch geringer, aber kunstgeschichtlich wichtiger Kopien, namentlich nach Handzeichnungen Michelangelos, wie schon früher erwähnt. Diese Gruppe hat Pietro Tacca als Krönung für eine Fontaine,

---

34) Diese Zeichnungen sind von Morelli ohne hinreichenden Grund Bacchiacca und neuerdings von Berenson dem als Künstler apokryphen Andrea di Michelangelo zugeschrieben. Sie gehen augenscheinlich auf (bis jetzt unerkannte) Vorlagen von Michelangelo zurück. Auf eine dieser habe ich doch neuerdings in der »Kunstchronik« (17. Juli 1903) aufmerksam gemacht. Das bezügliche Blatt befindet sich im Städelschen Institut und ist unter Nr. 219 in der Alb.-Publ. reproduziert. Es hat früher den Namen Michelangelos getragen, wurde aber vor nicht langer Zeit mit großem Unrecht auf Bacchiacca umgetauft (bei Berenson »seems to be Andrea di Michelangelo«). Aber man braucht nur diesen Frauenkopf auf diesem Blatt — la Fiamma! — mit der obengenannten Frauenbüste Nr. 603, die Berenson als besonders charakteristisch für seinen Andrea reproduziert hat, zu vergleichen, und der Unterschied wird in die Augen springen. Hier matte, schläfrige, dort kühne, feurige, mit wahrer Fierezza hingeworfene Züge! Dazu befindet sich noch die authentische Handschrift Buonarrotis auf dem Blatt, so daß der Zweifel hier kaum möglich ist. Die Zeichnung ist echt und hat eben als Vorbild für solche Studien wie Nr. 603 gedient, eine Ansicht, die auch von Prof. Ferri geteilt wird. Auf der Rückseite Carricaturen und Masken, darunter ein prachtvoller Satyrkopf. Sind diese Studien auch echt? Das ist eine besondere Frage. Aber jetzt, da die früher bezweifelten Carricaturblätter in Oxford und im British Museum allgemein anerkannt werden, sollte man nicht so eilig sein, diese zu verdammen.

Ich füge noch hinzu: Bei dem sich häufig wiederholenden Michelangelo ist der Umstand, daß ähnliche Beine, Köpfe etc. sich auf andere Blätter vorfinden, kein Einwand gegen die Echtheit.

wozu eine Zeichnung (Rahmen 436 Nr. 1416 S) sich in den Uffizien befindet, benutzt. — Wie bekannt, änderte der Meister später seine erste Idee und wollte statt dieser einen Samson, im Begriff einen Philister niederzuwerfen, machen. Auch für diese verwandte Gruppe dürften Modelle existiert haben. Und wenn ich mich nicht sehr täusche, kann die Gruppe des Vincenzo de' Rossi im Hof des Palazzo Vecchio uns einen Begriff von dieser Komposition verschaffen. Denn zweifellos geht das Werk, das unter den übrigen Erzeugnissen dieses Künstlers sehr hervorragt, auf eine Vorlage Michelangelos zurück.

Galerie Corsini.

Albertinelli zugeschrieben. Maria von dem schlafenden Kinde den Schleier hebend, und der kleine Johannes.

436 (Rahmen 567 Nr. 1774). Raffael mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Schwarzkreide.

Dieser Karton ist gewiß eine Kopie nach einem bis jetzt als verschollen angenommenen Bild von Raffael, wovon eine Menge Kopien sich vorfinden. Passavant nennt neun, aber es gibt noch mehrere. Ein Exemplar, welches sich jedenfalls vor einigen Jahren bei Giovanni Brocca in Mailand befand, wurde im Jahre 1828 als das Original von Bridi gestochen. Daß diese Kopien auf dasselbe Gemälde zurückgehen, zeigt die gleiche Landschaft, die sich auf diesem befindet und die der Karton nicht hat. — In der allerjüngsten Zeit wird behauptet, daß das Original gefunden ist und zwar in der Kirche San Miguel in Sevilla.

Raffaello di Carli. Thronende Madonna mit Heiligen. Nr. 200.

437 (Rahmen 62 Nr. 318). Draperiestudie, dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben. Sie hat große Analogie mit der Draperie der Madonna in obengenanntem Gemälde. Ist vielleicht als Studie benutzt, dürfte aber jedenfalls von demselben Meister sein. Feder getuscht und weiß gehöht auf rotgetöntem Papier.[35])

Bacchiacca. Apollo und Daphne und andere mythologische Vorgänge. Nr. 241. Dem Andrea del Sarto zugeschrieben.

438 (Rahmen 164 Nr. 1355). Landschaft mit einem baumbewachsenen Felsen; sehr ähnlich dem in obengenanntem Gemälde und vielleicht zu diesem benutzt. (Brogi 1918.) Diese Landschaft gehört in eine Serie von 35 bis 40 Rötelzeichnungen mit landschaftlichen

35) Von Berenson gewiß mit Unrecht »Alunno di Domenico« alias Bartolommeo di Giovanni zugeschrieben. In der früher erwähnten Sitzung im kunsthistorischen Institut in Florenz (19. Mai 1903) hatte ich schon auf einige interessante Zeichnungen von diesem Bartolommeo aufmerksam gemacht. Ich nenne hier: Nr. 350, 351, 352, 1118 in Rahmen 101 und Nr. 399 in Rahmen 103. Alle Rafaellino del Garbo zugeschrieben.

Veduten, einige mit Ansichten aus der Umgegend von Florenz, die später erwähnt werden sollen. Diese ganze Serie wird dem Andrea del Sarto zugeschrieben, sie ist, wie ich glaube, von Bacchiacca.[36]) Ähnliche baumbewachsene Felsenblöcke in vielen Gemälden des Meisters. Häufig bei ihm eine ähnliche Staffage in den Hintergründen, wo die Figuren fast zu Strichen verlängert und verdünnt sind. Ähnlich galoppierende Pferde. Sehr charakteristisch für Bacchiacca sind auch die Hüte mit großen nach hinten wallenden Federbüschen, wie ein solcher auf der Zeichnung Nr. 1357 Rahmen 166 vorkommt. Andere sieht man auf der Predella in den Uffizien, auf dem Corsinibild, auf der Zeichnung Rahmen 171 Nr. 225 F, ein Glücksrad darstellend. In den Kartellen befinden sich mehrere Blätter unter verschiedenen Namen oder als »Ignoti«, die dieselbe Hand zeigen. Ich nenne als besonders bemerkenswert Nr. 17821: Zwei Kriegerköpfe mit Hut und Helm mit Federbüschen. Rötel. Nr. 6445, Andrea del Sarto zugeschrieben, zeigt auf der Rückseite Kornsack und Beinstudien, vielleicht zu der Serie aus der Geschichte Josephs. Unter Nr. 296 findet sich eine andere, dem Andrea del Sarto zugeschriebene Zeichnung, zwei Soldaten und einen Hund darstellend. Rötel. Diese Figuren haben den Anschein, als ob sie nach einem Stich von Lucas van Leyden kopiert wären. Dies würde mit meiner Annahme stimmen, daß Bacchiacca der Meister sei. Es ist ja vielfach nachgewiesen, daß er in seinen Gemälden Lucas van Leyden fleißig kopiert hat. Diese Erwägung brachte auch, unabhängig von mir, Prof. Ferri dazu, in Bacchiacca den Meister zu vermuten.

Guido Reni. Lucrezia. Nr. 232.

439 (Rahmen 479 Nr. 1577 F). Diese Studie nach dem Kopfe der Niobe ist benutzt für die Lucrezia. Schwarzkreide und Rötel. Vgl. Nr. 69 in meinem früheren Aufsatz.

440 (Nr. 16351). Gabbiani. Kopie nach der Lucrezia. Rötel.

Matteo Roselli. Der Engel mit Tobias. Nr. 213.

441 (Nr. 1057). Entwurf für das Bild. Rote und schwarze Kreide.

442 (Rahmen 439 Nr. 1092 F). Sigismondo Coccapani. Entwurf zu einem Fresko im Klosterhof. Feder getuscht.

Museo di San Marco.

443 (Rahmen 11 Nr. 101). Maria mit dem Kinde. Feine Federzeichnung. Das Kind kommt fast genau so in Angelicos Altarbild:

---

[36]) Das Bildchen ist von mehreren Forschern auch im Cicerone dem Franciabigio zugeschrieben. Man braucht es aber nur mit der Predella Nr. 1296 in den Uffizien zu vergleichen, um den Irrtum zu erkennen. In einem Bild, im Besitz von Ch. Butler Esq. (New Gallery 1893), sieht man auch im Hintergrunde die Mythe von Apollo und Daphne.

»Thronende Madonna zwischen acht Heiligen« vor. Auch auf dem Blatte trägt es eine Weltkugel in der linken Hand. Die Zeichnung steht Angelico nahe. Man bemerke die schlagende Ähnlichkeit zwischen der Maria und mehreren der der Predigt des hl. Stephanus lauschenden Frauen in der Capella Niccolo V im Vatican.[37])

444 (Rahmen 118 Nr. 473). Fra Bartolommeo. Großer Madonnenkopf, Profil gegen links. Vorlage für die Madonna im Fresko über dem Savonarola-Monument.

• 445 (Nr. 6837). Schwarzkreidestudie zu demselben Bild.

Großes Refektorium. Sogliani. Kreuzigung und Mahle des hl. Domenicus.

446 (Nr. 17048). Studie für die Madonna mit einer Inschrift und dem Datum 1521.

447 (Nr. 17027). Studie für Johannes.

448 (Nr. 16991—98). Acht Studien für die beim Mahle beteiligten Mönche.

449 (Nr. 14454). Studie zu einem Mönch rechts.

450 (Nr. 17060). Rasch hingeworfene Studie zu einem Engel, die jedoch zu beiden Engeln gedient haben kann. Alles Schwarzkreide, weiß gehöht und zum Skizzenbuch gehörend, mit Ausnahme von Nr. 14454.

451 (Nr. 16999). Wahrscheinlich Studie zu einem der Engel. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Museo di San Apollonia.

452 (Rahmen 69 Nr. 383). Filippino zugeschrieben. Jüngling mit gespreizten Beinen fest auf dem Boden stehend. Inspiriert von Castagnos Pippo Spano. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

453 (Rahmen 62 Nr. 283). Dom. Ghirlandajo zugeschrieben. Jüngling mit gespreizten Beinen, so, wie im vorigen Blatt. Geht gleichfalls auf Castagnos Pippo Spano zurück. Silberstift, weiß gehöht auf rötlichem Papier.

454 (Rahmen 65, Nr. 387). Maniera del Ghirlandajo. Auf diesem Blatt wieder eine ähnliche Figur. Dieselbe Technik.

455 (Nr. 18371). Kopie nach Castagnos Farinata degli Uberti als Brustbild. Schwarzkreide.

Cenacolo di Foligno.

Die folgenden drei Zeichnungen sind zur Zeit im Saale des Cenacolo ausgestellt.

---

37) Die Verkündigung, in zwei kleinen Medaillons (Rahmen 11 Nr. 99. 100), kommen auch dem Meister sehr nahe. Sie scheinen fast die ersten Gedanken zu der Verkündigung in Medaillons in S. Domenico zu Cortona. Von derselben Hand Nr. 95 und 96 in Rahmen 11.

456 (Rahmen 9). Raffael zugeschrieben. Petrus und Jüngling als Christus. Vielmehr von Perugino als Studie zum Cenacolo. Silberstift, weiß gehöht. In zweien dieser Blätter auch Händestudien.

457 (Rahmen 6). Petrus und Andreas. Raffael zugeschrieben, jedoch von Perugino. Studien zu den betr. Figuren im Cenacolo. Silberstift, weiß gehöht.

458 (Rahmen 8). Simon und Taddeus. Kopie nach dem Fresko vielleicht von Sogliani. Die Zuschreibung des Abendmahls an Raffael ist von den Forschern längst aufgegeben. Allgemein wird jetzt Perugino als der Meister genannt. (Vergleiche P. N. Ferris Artikel in Miscellanea d'Arte Anno I S. 121.) Und in der Tat, der Typus von Christus und den Aposteln, die Architektur und vielleicht am deutlichsten die Landschaft und der da sich abspielende Vorgang weisen auf Perugino hin. Prof. Ferri hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Engel dort genau im Gegensinn in seinem »Christus im Ölgarten« in der Akademie vorkommt. Mit einiger Einschränkung kann ich mich der Zuschreibung an Perugino anschließen. Das Kolorit mit seinen überwiegend gelblichen Tinten, einige Schwächen auch in den Gestalten deuten auf einen Gehilfen, der an der Ausführung keinen geringen Anteil gehabt haben muß. Nach dem vielen Gelb und einigen anderen Zügen dürfte dieser Giannicolo Manni sein.

459 (Nr. 17066). Sogliani(?). Studie nach Christus und Johannes, sowie nach dem hl. Bartholomäus im hl. Abendmahl. Schwarzkreide, weiß gehöht.

460 (Nr. 1763). Zwei Apostel. Kopie von Sogliani(?) nach zwei Aposteln, zu äußerst rechts im Cenacolo da Foligno. Feder. Ausgestellt im Saale des Cenacolo.

Galerie Feroni (Cenacolo di Foligno).

461 (Nr. 6629). Kopie nach der Hauptfigur in Rossos großer Madonna mit dem Kinde. Schwarzkreide.[38])

Rosso Fiorentino. Madonna mit dem Kinde.

462 (Rahmen 183 Nr. 654). Vorlage für den Kopf des Christkindes. Schwarzkreide. Die Zeichnung ist meiner Ansicht nach von Pontormo, dem sie auch jetzt zugeschrieben wird. Sie hat ursprünglich zu dem Christuskind in seinem Bilde gedient, welches sich früher in San Michele Visdomini befand und jetzt durch eine auf Papier gemalte Kopie ersetzt ist. Das Original war, wie schon erwähnt, in der Sammlung Doetsch.

---

[38]) Auf der Rückseite folgende Inschrift: »Di Jacopo da Pontormo il quadro è in mano del Cardinale Carlo de Medici nel S. Marco«.

(Fortsetzung folgt.)

Nürnberger Meister in Velden 1477—1519.

(Marcus Schön, Ulrich Bildschnitzer, Lienhart Schürstab.)

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

Unweit des mittelfränkischen Städtchens Velden, an der Straße gegen das vordem oberpfälzische Dorf Hartenstein zu, erhob sich im 15. und 16. Jahrhundert eine, dem h. Bischof Gotthardus und S. S. Heinrich und Kunigunde geweihte Wallfahrtskapelle, deren Baugeschichte nicht ohne kunsthistorisches Interesse ist. Die im K. Kreisarchive Nürnberg befindlichen Baurechnungen aus den Jahren 1477—1499 und wieder 1510—1524[1]) führen nämlich eine Reihe Nürnberger Meister an, welche an der inneren Ausschmückung des Kirchleins beteiligt waren und zeigen so an einem weiteren Beispiel, in welcher Weise das reiche, in den Nürnberger Maler- und Schnitzerwerkstätten des ausgehenden 15. Jahrhunderts herrschende künstlerische Leben auf die weitere Umgebung und das Gebiet der Stadt[2]) fortwirkte.

Vor der Wiedergabe der hierher gehörigen Notizen möge es gestattet sein, mit einigen Worten auf die Entstehungs- und Baugeschichte des heute bis auf einige wenige Mauerreste verschwundenen St. Gotthardskirchleins einzugehen, wofür uns einige Aktenfascikel des K. Kreisarchivs die nötige Unterlage bieten.[3])

Die erste Erwähnung findet sich, soviel ich sehe, in einem Verzeichnis der Veldener Pfarrherren,[4]) woselbst es heißt: »Post illum [sc. Hermanum Fleßen de Hersbruck plebanus factus est] magister Leon-

---

[1]) Saal 1, Lade 297, Nr. 4 und 5.

[2]) Zu diesem gehörte Velden seit dem Landshuter Erbfolgekriege (1504).

[3]) Im J. 1535 entstand zwischen Nürnberg und der Pfalz Streit, ob die Kapelle auf Veldenschem Grund und Boden oder, wie die Pfälzer behaupteten, auf Hartensteinschem Gebiet errichtet sei. Die aus diesem Anlaß entstandene »Relation« des Nürnbergischen Landschreibers Nöttelein vom J. 1535 (Kgl. Kreisarchiv S. 1, L. 297, Nr. 7) und die Protokolle über die Aussagen der beiderseitigen Zeugen (ebenda, Nr. 8) liefern uns wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte des Kirchleins.

[4]) K. Kreisarchiv D: Akten Nr. 1068.

hardus Mayr de Vilseck anno 1452. hic co[n]sensit in erectionem et edificationem capelle sancti Gothardi.« Nach der übereinstimmenden Überlieferung war es ein Hammermeister des Velden benachbarten Neusorg an der Pegnitz, namens Konrad Waltz, der zuerst (im Jahre 1460) auf dem östlichen Ausläufer eines kleinen, der »Kamp« genannten Höhenzuges ein bescheidenes, aus Holz kunstlos zusammengefügtes Kapellchen nebst einem für den dienenden Bruder bestimmten Häuschen errichtete.[5])

Nachdem das Kirchlein rasch Zulauf seitens frommer Wallfahrer fand und die Einkünfte sich mehrten, beschloß der Rat der Stadt Velden gemeinsam mit K. Waltz die Kirche etwas geräumiger in Stein aufzuführen, wobei der Weihbischof von Bamberg am 12. September 1460 den ersten Stein legte. Dieser Umbau scheint 1470, aus welchem Jahre wir von der Weihung der Kapelle mit drei Altären hören, zum vorläufigen Abschluß gekommen zu sein; doch dürften diese Altäre ihres künstlerischen Schmuckes damals noch entbehrt haben, wie aus unseren Baurechnungen zu schließen ist. In den 90er Jahren (c. 1489—1496) sodann wurde die Kirche nochmals erweitert und 1496 durch den Bamberger Weihbischof konsekriert.[6])

Schon sehr bald aber nach diesem Zeitpunkt scheint mit der Abnahme der Einkünfte und später wohl auch unter dem Einfluß der neuen religiösen Ideen der Verfall der Wallfahrtskirche seinen Anfang genommen zu haben. Schon aus dem Jahre 1519 wird von einer argen Beschädigung der Kapelle berichtet, indem die Fenster zerbrochen und Schlösser und Türen durch einige »frevenlich leut zerrissen« worden seien. Daraufhin hätten die Veldener, so fährt jener Bericht fort, das Chorgestühl[7]) in ihre Pfarrkirche nach Velden gebracht und auch die zwei Glocken hinweggeführt, von welchen die eine auf dem Rathaustürmchen aufgehängt wurde.[8]) Im J. 1538 wird das Kirchlein schon als »zerissen« und »ödt liegend« bezeichnet. Vermutlich standen schon damals nur mehr die Mauern des im Innern seines Schmuckes beraubten Kirchleins[9])

5) Nach der Aussage eines der Zeugen soll er die Bilder »in die tafel« selbst geschnitzt haben, nach einem anderen hat er »die Taffeln zue S. Gothartt durch einen Bildschnitzer zur Neusorg selbst schnitzen lassen«, ein dritter nennt ihn als Stifter der »daffel auff dem Choraltar«.

6) Für die Weihung erwuchs eine Ausgabe von 10 Gulden und 22 Pfg.

7) Für die Fertigung desselben hatte »der Philipp« 29 lb., sein Gehülfe Bertholt 13 lb. 20 dn. erhalten.

8) Fischer, Chronik der Stadt Velden (Hist. Ver. v. Mfr. 24. Jahresber. 1855) erwähnt diese Rathausglöcklein mehrere Male.

9) So, seines Daches und Turmes beraubt, erscheint das Kirchlein eingezeichnet in einen »Geometr. Abriß des Stättleins vnd Ampts Velden etc.« v. J. 1613 (K. Kr. Arch. M. S. 906) und zwar unter dem Namen »Die S. Arnoldts (!) Kapell«.

und spätere Jahrzehnte, insbesondere die schlimmen Zeiten des 30jährigen Krieges, während dessen die Veldener sich ihrer Feinde mit wechselndem Glück erwehrten,[10]) vollendeten die Zerstörung des Gotteshauses, das frommer Sinn und Nürnberger Kunst aufgerichtet und geschmückt hatten.

Die uns hier interessierenden Einträge der Baurechnungen seien nun im folgenden aufgeführt:

1477. Item als mann dy tafel sandt Sebastiann hat verdingt dem Marx maler im pfarrhoff[11]) aussgeben 56 dn.

Item von sandt Sebastians pild gien Nurnberg zu furen dem altenn Wustvelder zu lon 60 dn.[12])

Item als man gangenn ist nach sandt Sebastianspild gien Nurnberg 60 dn. verzertt vnd fur all sach.

Item dem pawren vom Rettenperg von sant Sebastiann zu fuhren von Nurnberg 60 dn.

Item als Marx maler herauß was, hat er verzert mit allen sachenn 4 lb. 6 dn.

Item dem Maler an dem pild Sebastians geben XV gulden.

Item des Marx malers sun[13]) geben zu trinckgelt 3 sh dn.

Item dem Wustvelder herausgefuren von dem Sarch von Nurnberg 4 sh. dn.

Item fur clammer zu sant Sebastians täfell 8 dn.

1479. Item 5 dn. fur ein slos zu sandt Sebastian.

Item dem maler an sand Sebastians pild 2 gulden.

Item dem maler fur zerung 8 gr[oschen].

Item dem Purckel, schneyder, von den zwayen klainen pildlein zu lon von Nurmberg zu tragen 2 gr[oschen].

Item an der Kirchweih zu Osternn feria secunda pasce dem Marx maler von den zwaien pilden s. Kungundt vnd Helena zu vergulden 9½ sh. dn. vnd 2 dn.

1481. Item an s. Ma[r]teinstag vergangen verzert der maler von Nurnberg 36 dn., als man mit ihm redt von sant Michels pild wegen.

1482. Item man hat[14]) geben dem Vlrich Schnitzer fur s. Michelspild vnd die Tafell 24 gulden vnd ½ gld. den Knechten zu leykauff.[15])

Item 40 dn. haben wir im pfarrhoff zu leykauff geben, als man den kauff mit dem maler macht.

---

[10]) Haas, Gesch. d. Stadt Velden (Hist. Ver. v. Mfr. 19. Jahresber. 1850).

[11]) Nämlich zu Velden.

[12]) Man könnte bei dieser und den folgenden Angaben an eine bloße Reparatur oder Neubemalung denken, doch verbietet das die hohe, dem Maler bezahlte Summe von insgesamt 17 fl., die kaum für bloße Restaurierung der Altarbilder bezahlt wurde. Wir haben uns die Sache vielmehr wohl so vorzustellen, daß der an Ort und Stelle gefertigte Altarschrein, dann Predella und Aufsatz, sarch und gespreng nach mittelalterlicher Bezeichnung, nebst den leeren Holzflügeln zur Bemalung und Ausstattung mit den Schnitzereien nach Nürnberg verbracht wurde. Eine bloße Restaurierung hätte sich auch nicht auf zwei Jahre erstreckt. Die Dimensionen der drei Altäre dürften wohl nur bescheiden gewesen sein.

[13]) Er hieß gleichfalls Marx; siehe unten.

[14]) Im Orig. haben.

[15]) Die bei Abschluß eines Kaufvertrages übliche Drangabe des Käufers, die gewöhnlich von letzterem und dem Verkäufer gemeinsam vertrunken wurde.

Item 16 gr[oschen] von dem pild herauß zu furen.

Item Vl. Schuster hat verzert nach dem pild gien Nurnberg vnd der maler mit herauß 3 lb. 24 dn. vnd fur stro und nögell.

Item als der maler das jar zu dreien malen herauß ist gewest, hat er verzert 5 lb. 21 dn.

Item 40 dn. verzert am gulden freytag, als man zu s. Gothart sant Michelspild auffmacht.

1483. Item 10 dn. außgeben dem malerknecht, als er dy engel pracht.

Item wir haben geben fur zwenn engel dem Vlrich pildschnitzer 4 ½ gld. vnd 30 dn.

Item als mann die Engel kaufft zu leykauff geben 9 dn. fur ein maß weins.

Item als der maler hie was, vnd da man die engel aufhenckt verzert 2 gr[oschen].

Item 9 dn. fur schnür zu den Engeln.

1484. Item dem Taler von den Engeln zu leymen und aufzuhencken gegeben 14 dn.

Item dem Vlr. Schuster von des Vlrich malers wegen zu Nurnberg geben an s. Dionisentag 20 sh. dn.

Item dem Fritz Schuster von des Vlrich malers wegen zu Nurnberg geben an s. Dionisientag 10 sh. dn. minus 7 ½ dn. fur smaltz.

1485. Item Jacob Kunzel von den zwayen pilden von Nurnbergk zu furen 2 sh. dn.

Item dem maler am karfrytag von der pild wegen 10 gulden.

Item dem Kuntzman von des malers wegen zu Nurenbergk 5 sh. minus 12 dn.

Item mer dem Vlrich maler von der pild wegen am letz feirtag II gulden.

1488. 5 dn. dem Schulmaister von ein Engel zu leymen vnd zu machen.

1490. ½ gulden dem Cuntzmann; ist man im altens schuldig geblieben von des malers wegen.

1393. Item 5 dn. fur Rebschnur zwm Engeln.

1498. Item 6 lb. fur 6 steb dem maler gen Nurenberg; ist man im fertt schuldig pliben.

1518. 8 lb. 10 dn. ist verzertt wordenn, do man dem Schürstab die Tafel verdingt hat vnnd für zerung deß Schürstabs.

5 lb. 10 dn. dem Petter Apel von der tafel gen Nurmberg zu furen.

25 dn. verzertt, da man die Tafel auffgeladen hat.[16])

21 gulden dem Schurstab vnnd Ist seins tayls an der Taffel also gar bezallt.

60 dn. dem Puttner, das er mit den pawren Ist gen Nuremberg gangen, do man die Taffel Sannt Gotthartz bracht.

4 lb. 20 dn. dem Rotten, pawren, zu fuer von der Taffel von Nuremberg.

5 lb. 7 dn. haben die malerknecht zwm Richter verzert, do sy die Taffel gesetzt habenn.

3 lb. den malerknechten zu Trinckgellt.

3 lb. Heintzen Pecken fur zerung vnnd ander außgab, do er zu Nuremberg der Taffel halben gewest ist.

1519. 7 guldein dem pfleger zum Hohenstein[17]) fur den Schürstab vnd ist der tafeln halben im chor Also gar bezahlt.

---

16) Vgl. die Anm. oben z. J. 1477.

17) Hanns von Kreußen. Er war der Schwiegersohn des Malers. Siehe unt. Anm. 44.

Versuchen wir nun zunächst diese Angaben der Baurechnungen sachlich zu ordnen und sodann über die Persönlichkeiten der angeführten Meister Klarheit zu gewinnen!

Es scheint, daß wir drei Gruppen von Kunstwerken unterscheiden dürfen: 1. Darstellungen aus der Legende des h. Sebastian mit dem Holzbilde des Heiligen und der h. Kunigunde und Helena im Altarschrein, gefertigt 1477—1479 von dem Maler Marcus oder Marx. 2. »S. Michelspild« und »taffel«, ersteres flankiert von zwei schwebenden Engeln und zwei weiteren »pilden«, von der Hand des Malers und Bildschnitzers Ulrich 1481—1485 geschaffen. 3. Altargemälde mit Darstellungen aus dem Leben des Schutzpatrons der Kapelle, des h. Bischofs Gotthardus, gemalt 1518 und 1519 von Schürstab.

Letztere Gemälde befanden sich im Chor des Kirchleins, während wir uns die übrigen Flügelbilder und Skulpturen auf den Altären der beiden Seitenschiffe aufgestellt denken dürfen.

Fassen wir sodann die Namen der beteiligten Meister ins Auge und überblicken die umfangreiche Liste der uns anderweitig bekannten Nürnberger Maler und Bildschnitzer des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, so scheint es an Beziehungen nicht zu fehlen.

Jener »Marx moler«, der in den Jahren 1477—1479 für das Kirchlein St. Sebastianstafel und -bildniß schuf, dürfte einer Malerfamilie Schön angehört haben, die wir in Nürnberg während eines Jahrhunderts durch drei, vielleicht auch vier Glieder vertreten finden. Im J. 1453 erwarb ein Maler Marx Schön das Bürgerrecht in Nürnberg[17a]) und wird von Murr[18]) in seinen Auszügen aus den Nürnberger Steuerlisten als Marx Schön 1459, 1460, 1462, 1463, 1466 und 1467 (die letzten drei Male ausdrücklich als »maler«) auf der Sebalder Stadtseite genannt. 1470 führt Murr sodann eine »Ann Marx Schönin« auf. Es ist dies die gewöhnliche Form, in welcher Witwen genannt werden; es wäre demnach anzunehmen,

---

17a) Bürgerbuch v. J. 1453 (R. Kreisarchiv Nürnberg M. S. 234) »Marx Schön Maler dedit 2½ Gulden«.

18) Journal zur Kunstgeschichte 15. Teil (1787), pag. 33ff. Murr sagt hierbei selbst: »Ich war auf diesen Namen (nämlich Schön) sehr aufmerksam. Aber kein Martin Schön fand sich niemals.« Er hoffte nämlich einen Zusammenhang zwischen dieser Nürnberger Malerfamilie und Martin Schongauer, auch Schon, Schön, Hüpsch Martin (Dürer »der Hipsch Martin«), Hipsch Martin Schongauer wegen seiner Kunstfertigkeit (?) genannt, herstellen zu können. Doch wissen wir, daß M. Schongauer c. 1450 in Colmar geboren war. Ohne den Murrschen Versuch erneuern zu wollen, sei hier konstatiert, daß ein »Gerhart Hübsch, snizzer« im Jahre 1439 Bürger zu Nürnberg wurde und eine »Gerhard Hübschin, mahlerin« (wohl dessen Ehefrau) zwischen Reminiscere und Pfingsten 1480 daselbst starb (K. Kr. Arch. M. S. 286a). Einen Maler Ulrich Hübsch nennt Hampe (Ratsverlässe I, No. 267) im Jahre 1482.

daß jener Marx Schön zwischen 1467 und 1470 verstorben ist,[18a]) wie er denn auch von Murr in den folgenden Jahren nicht weiter aufgeführt wird.[19]) Daß aber auch nach 1470 ein Maler Marx Schön in Nürnberg noch gewirkt hat, beweist zunächst ein Eintrag in einem Bande der heute im Stadtarchiv befindlichen Protokolle des Nürnberger Stadtgerichts vom 23. August 1484, laut welchem »Marx Schön Maler« den Testamentsvollstreckern der Kunigunde, Konrad Schöns Witwe, den Empfang, der ihm, seinem Sohne Marx, seiner Tochter Apollonia u. A. von letzterer ausgesetzten Legate bestätigt.[19a]) Sodann besitzen wir sogar Nachricht von der künstlerischen Tätigkeit, freilich sehr bescheidener Art, eines oder wohl richtiger des ebengenannten Marx Schön. Ein solcher zeichnete nämlich im Jahre 1471 für den Nürnberger Rat die Initialen in der Reinschrift des Einnahme- und Ausgaberegisters genannten

---

18a) Die Nürnberger Geläutbücher haben freilich keinen derartigen Eintrag.

19) Ein Zeugnis für dessen künstlerische Tätigkeit besitzen wii vielleicht in einem Rechnungseintrag des Klosters Heilsbronn, wo neben dem älteren Pleydenwurff auch ein Meister Marcus als Glasmaler genannt wird. Nach Stillfried, Kl. Heilsbronn, pag. 81, Anm. 1 lautet dieser Eintrag: 1466 pro 6 rotis depictis de vitro magistro Marco 7 fl., dem Pleidenwurff pro duabus rotis 3 fl. Nebenbei bemerkt beweist auch diese urkundliche Notiz über Hanns Pleydenwurff, daß die Bedeutung des Letzteren vielleicht doch mehr, als bisher geschehen, auf dem Gebiet der Glasmalerei zu suchen ist. Vgl. meine Notiz über den Tod des »Glasers« Hanns Pleydenwurff in Bd. 26 des Repert. f. K.-W., Meister Berthold von N., ein Glied der Familie Landauer, Anm. 21, wo übrigens Pfincztag statt Pfincgsag zu lesen ist.

19a) Conserv. Bd, 1, 1484, pag. 49: Marx Schön Maler confitetur, das im Fritz Nützel, taschner, und Niclas von Breßlaw, pildschnitzer, als vormund Kungunden, Conraten Schönen selig verlaßne wittibe, 20 fl., Marx, sein sun, 6 guldin, Appolonia Röttin, sein tochter, auch 6 guldin und Cristina Haydelmannyn zu Boxdorff 6 guldin, in laut der vermelten Schönyn gescheft, so si ine allen darinn vermaint und geschickt hat, gütlichen und par ausgericht und bezalt haben, darumb sie si und umb alle der vermelten Schönyn verlassen habe fur sich und ir erben gar und gentzlich quitt, ledig und los sagen, kain klag noch vordrung etc. ut in forma meliori. testes: herr Niclas Groland und herr Hanns Imhof. Secunda vigilia Bartholomei [14]84. Vorausgeht (pag. 48b) eine ähnliche Urkunde Lienhart Herdegens, Pfarrers zu Gräfensteinberg (bei Gunzenhausen), vom 20. August des gleichen Jahres, in welcher er denselben Testamentsvollstreckern den Empfang einiger Legate aus der Hinterlassenschaft der Kunigunde Schönin, seiner Schwester, bestätigt. Über die Person der letzteren s. o. im Texte.

Auf beide Urkunden hat schon Wernicke (Mitt. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, Bd. X, pag. 63) aufmerksam gemacht, doch sind die Daten zu berichtigen. Der oben erwahnte »Niclas von Breßlaw, pildschnitzer« ist identisch mit dem 1455 in Nürnberg zu Bürger aufgenommenen Nicolaus von Breßlau (Bürgerbuch vom J. 1455: Niclas von Preßla, bildsnitzer dedit II gulden). Ob er, wie Wernicke meint, derselbe ist wie der von Lochner, Johann Neudörfers Nachrichten etc. pag. 171 genannte Maler Nikolaus Schnitzer muß zweifelhaft erscheinen.

Jahres.[20]) Auch Murr führt im J. 1480 (freilich nur in diesem) einen »Marx moler« auf der Sebalder Seite an und dieser jüngere Marcus Schön ist wohl der am Sebastiansaltar des St. Gotthardskirchleins beschäftigte Meister. Leider besitzen wir, abgesehen von den obigen, keine weiteren Zeugnisse über seine Tätigkeit oder gar Proben derselben; daß er aber wohl keineswegs zu den letzten Vertretern künstlerischen Schaffens in Nürnberg gehörte, beweist der Umstand, daß auch Veit Stoß für ihn tätig war. Überliefert ist uns diese Tatsache in einem Protokoll des Stadtgerichts vom 23. März 1515, welches überdies den Nachweis liefert, daß unser Meister von Velden der Vater des als Dürerschüler bezeichneten Formschneiders Erhard Schön war, der bis 1542 tätig, als Mitarbeiter an einer Reihe hervorragender, illustrierter Druckwerke erscheint.[21]) Gestorben ist Marx Schön d. J. nach dem Totengeläutbuch von St. Sebald zwischen Lucie (13. Dezember) 1510 und Fasten 1511.[22]) Verwandt mit ihm — vielleicht ein Bruder oder Vatersbruder — war jener, in dem erwähnten Stadtgerichtsprotokoll vom 23. August 1484 als verstorben genannte

---

[20]) Jahresregister im K. Kr. Arch. Nürnberg, No. 17, 2. Frage: »Item 7 sh. [sc. dedimus] Marx Schön maler von diesem Register zu malen. Act. ut supra (= sexta post Cantate. 17. Mai 1471). Auf diese Tatsache weist schon Baader, Beiträge II, pag. 4 ohne Quellenangabe hin; seine weitere Angabe über eine gleiche Tätigkeit Schöns im J. 1479 fand ich nirgends bestätigt.

[21]) Stadtarchiv Nürnberg. Cons. 19, fol. 96b: Erhart Schon, Maler, bekennt Veyten Stoßen achtzehend halben [= 17 ½] gulden verrechents gelts fur arbait, so Marx Schon, sein vater, empfangen, zu bezalen, zwuschen hie und Johanns Baptista als erclagt, ervolgt [= vor Gericht erstritten] und unverneut. Act. ut supra [= Sexta post Letare den 23. marcii 1515]. Dazu gehört der Eintrag in Cons. 20, fol. 1a. In sachen Veit Stoß contra Erhart Schon ist auf die bekanntnuß, in conservatorio No. 6 (= 19 neuer Nr.) am 96. plat eingeschriben, umb den hinderstelligen rest 14 ½ fl. dem richter bevelch geben dem cleger mit execution zu verhelfen. actum ut supra (= secunda post Martini, den 12. novembris 1515). Zur Biographie Erhard Schöns (vgl. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches, pag. 201 u. 202) möge hier nachgetragen sein, daß er zu Nürnberg zwischen 14. September und 13. Dezember 1542 verstarb (Totengeläutbuch von St. Sebald im Germ. Museum 1517—1572, fol. 73b: Erhard Schonn Moler am Weinmarckt). Nach dem Tode seiner ersten Ehefrau Helena, gest. 1540, zwischen 14. Sept. und 13. Dezbr. (Germ. Mus. a. a. O. fol. 65: Helena Erhart Schonin malerin am weinmarckt) verheiratete er sich am 20. Juli 1541 mit einer Barbara Scheblerin (Ehebuch von St. Sebald 1524—1545 im Pfarrarchiv daselbst: Erhart Schön, Maler, Barbara Scheblerin 20. julii).

[22]) K. Kr. Arch. Nürnbg. M. S. 1086a »Marx Schon maler«. Seine Ehefrau ist vielleicht die 1484 verstorbene Anna Schon. (Totengeläutbuch von St. Lorenz, ebenda: »Item [man läutete] Anna der Schon mallerin pey frawen prwdernn«. Doch könnte auch die oben erwähnte Witwe des älteren Marx Schön, wenn wir wirklich beide trennen wollen, gemeint sein. Ebenso muß es zweifelhaft bleiben, auf wen sich der Eintrag in dem Nürnberger Jahresregister No. 16 vom Jahre 1470 bezieht, woselbst wir unter den Einnahmen von »Buß vnd Vntzucht [= grobem Unfug]« finden: »Item 15 sh. vom Marx

Konrad Schön,[23]) auch er Maler, wie ein Vortrag in einem Nürnberger Ewiggeldbuch erweist, in welchem er 1467 neben seiner Ehefrau Kunigunde als »Conrat Schon Maler« erscheint.[24]) Murr führt ihn 1455, 1459, 1460, 1466 und 1478 auf, das letzte Mal ausdrücklich als »Conr. Schönmaler«. Die Witwe (»Kun Schönmalerin«) nennt Murr 1481 und 1482; 1484 ist sie, wie oben erwähnt, gestorben.

Vermögen wir bei jenem »Marx maler« der Baurechnungen mit ziemlicher Gewißheit an einen bestimmten, uns anderweitig bekannten Meisternamen anzuknüpfen, so ist dies nicht in gleichem Maße bei jenem (wohl sicherlich auf ein und dieselbe Persönlichkeit gehenden) »Vlrich Schnitzer«, »Vlrich pildschnitzer« und »Vlrich maler« der Fall, der die Flügelbilder und Schnitzwerke des St. Michaelaltares schuf. Wir können an einen Vlrich pildsnitzer denken, welcher im Jahre 1461 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb[25]) oder an den Ulrich Huber Bildsnytzer, der sieben Jahre später Bürger in Nürnberg wurde,[26]) schließlich, doch am wenigsten wahrscheinlich, käme ein Vlrich Mullner Moler in Betracht, welcher im Jahre 1457 gleichzeitig mit den Malern Pleydenwurff und Hanns Heller gegen Zahlung von 2 fl. das Bürgerrecht erhielt.[27]) Auch einige andere uns vorliegende archivalische Notizen über einen Vlrich pildschnitzer aus den Jahren 1478,[28]) 1483 und 1485[29]) und einen »Vlrich

briefmalerin.« Bezeichnenderweise liefern überhaupt die Einnahmeposten aus den eben genannten Delikten manche Ausbeute für den Nürnberger Kunstchronisten. So verfiel z. B. der Sohn des älteren Pleydenwurff und Stiefsohn Wolgemuts im J. 1482 einer Strafe von 10 Schilling, weil er bei einer Streiterei vom Leder gezogen hatte (Jahresregister No. 19, 1482. Item 10 sh. vom Wilhelm Pleidenwurf werzuckens[halb]).

23) Gestorben am 5. Januar 1479. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz im K. Kreisarchiv: Am oberstag (= 6. Januar 1479) lewtt man dem Contz Schun, maller. In dem von St. Sebald wird er als »Conr. Schen maler« unter den Lucie 1478 bis Reminiscere 1479 Verstorbenen aufgeführt.

24) K. Kr. Arch. Nürnberg, Ewiggeldbuch No. 32, Eintrag No. 689: Conrat Schon maler und Kungund uxor haben kauft 4 gulden ewiggelts lands[werung] umb 96 guldein derselben werung, je ein gulden umb 24 guldein, antreten Walpurgis proxime. Dare ut in forma conjuncta manu etc. Actum feria quinta post Bartholomei apostoli (27. August) anno etc. 67mo. habet literam.

25) Bürgerbuch v. J. 1461, k. Kr. Arch. Nürnb. M. S. 234: »Vlrich pildsnitzer dedit 2 guldein.«

26) Bürgerb. v. 1468, ebenda M. S. 235: »Vlrich Huber Bildsnytzer 2 fl.«

27) Bürgerb. v. 1457, ebenda M. S. 234: »Vlrich Müllner Moler dedit 2 gulden.«

28) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, Bd. I, No. 152 vom 9. Mai 1478: Item Ulrichen pildsnitzer ist vergonnt einen der stat turn zu einem muster, wasser in die Höhe zu pringen, zu gebrauchen. Vgl. auch Anmerkung 18 am Schluß.

29) K. Kr. Arch. Nürnberg: »Paw der thürn zu s. Sebolt de anno 1481—1490«, Einnemen von allerley zeug 1483: Item sambstag nach unser lieben frauen tag assum-

Pildschnitzer, maler« aus dem Jahre 1483[30]) geben uns keine weiteren Anhaltspunkte für die Identifizierung unseres Veldener Meisters.

Was endlich den dritten uns in den Baurechnungen von 1518 und 1519 entgegentretenden Meisternamen betrifft, so dürfte der hier genannte Schürstab identisch sein mit jenem Maler Lienhart Schürstab, der uns bald mit diesem vollen Namen, bald als »der Schürstab« in Nürnberg während der Jahre 1489—1519 begegnet. Zuerst wird sein Name, so viel ich sehe, im Jahre 1489 anläßlich des Kaufes eines Hauses erwähnt. Am 26. Oktober letzteren Jahres kaufte »Lienhart Schurstabe, der Maler, Burger ze Nuremberg«, von Lienhart von Plaben das Erbrecht an einem Haus neben Jörg Diether's, Goldschmieds, Hause unter der Veste am Eck[31]) um 100 fl. Rh. Landswähr. Am 10. November wurde der Kauf vor dem Stadtgericht verlautbart und versprach der Meister gleichzeitig die volle Kaufsumme bis zum nächsten Walpurgistag zu entrichten. Diese Urkunde ist uns abschriftlich in den heute gleichfalls im Nürnberger Stadtarchiv verwahrten städtischen »Erbebüchern« über den Verkauf von Erbe und Eigen überliefert[32]) und diese »libri literarum« neben

---

cionis genant, den 16. augusti, von Vlrichen pildschnitzer für 3 stein 6 lbr. alt, [tut] novi lbr. 1 sh. 10 hlr. —. Ebenda 1485: Item freitag nach Mathie den 25. februarii im 85. jar von Vlrichen pildschnitzer fur ein stuck steins 6 lbr. alt, tut novi lbr. 1 sh. 10 hlr. —.

30) Ebenda: Ausgaben 1483, Maler: Item pfintztag nach Laurenti, den 14. augusti, zalt meister Vlrichen Pildsnitzer, maler, von dem ersten fanen auf den turn gen der wag zu malen 8 lbr. 12 dn,, mer von ainem clainen fanen, so auf den gemelten turn gehört solt haben und doch zu klain gewesen ist, zu malen 6 lb. und von der stangen mit rot anzustreichen, doch von der kirchen öl, 2 lb. 7 dn., facit 16 lb. alt, 19 dn., novi lbr. 4 sh. 3 hlr. 2.

Item sambstag nach unser lieben frauen tag concepcionis genant, den 14. decembris, zalt von dem andern fanen auf den Turn gen s. Mauritzen zu malen 12 lb. 18 dn., mer von der stangen mit rot anzustreichen und mit der kirchen öl zu trenken 2 lb., mer von dem vensterwerk bei der schlachgloken mit schwarz auszustreichen 10 lb., mer den gesellen zu drinkgelt 1 lb. alt 18 dn., novi lb. 6 sh. 8 hlr. o.

Auf die Tatsache hat schon Baader, Beiträge I, 57 ohne Quellenangabe aufmerksam gemacht.

[Inzwischen fand Verfasser rechnerische Aufzeichnungen über einen von Wolgemut für das Stift Feuchtwangen (Mittelfranken) gemalten Marienaltar, in welchen gleichfalls ein »Vlr[ich] möler« und »Maister Vlr[ich]« neben Wolgemut im Jahre 1485 genannt wird. Er hofft in Bälde an dieser Stelle die betreffenden Notizen veröffentlichen zu können.]

31) Also in unmittelbarer Nähe Wolgemuts und Dürers Vater.

32) Nürnberger Stadtarchiv: Litterarum O, pag. 69b: [. . Schultheiß und die Schöffen der Stadt Nürnberg bekennen] das fur uns kam in gericht Lienhart Schurstab, der maler, burger zu Nuremberg, und bracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Jörg Füterer und Anthoni Kräß vor gericht auf ir aide gesagt hetten, das si des geladen zeugen weren, das Lienhart von Blaben, auch burger zu Nuremberg, am montag nach

den schon erwähnten stadtgerichtlichen Protokollbänden (libri conservat.) geben uns erwünschte Aufklärung über die Familienverhältnisse des Malers.[33]) Ganz besonders lehrreich ist in dieser Beziehung der Eintrag vom 29. April 1500 (Lochner III, pag. 20), nach welchem sich Lienhart Schürstab der Maler mit dem Kartenmaler Sebald Wirbs, Bürger zu Nürnberg, über die Hinterlassenschaft des Kartenmalers Hans Schürstab, dessen Witwe Seb. Wirbs geheiratet hatte, gemäß einer früheren Vereinbarung vom 20. Dezember 1494 nunmehr nach dem Tode der Agnes[34]) endgültig verträgt. Wir erfahren dabei, daß jener Hans Schürstab[35]) der Bruder des Lien-

s. Crispini und Crispians tag (= 26. October) nächstvergangen vor ine fur sich und all sein erben verjehen und bekannt, das er recht und redlich verkauft und zu kaufen gegeben hett sein erbschaft an dem haus neben Jörgen Diethers, goldschmids, haus unter der vesten am ek gelegen, ime demselben Lienharten Schürstab und allen seinen erben zu haben und zu nießen furbaß ewigklich und glopt in des zu weren fur erbe als erbs und diser stat recht were und auch nemlich also, das er furo mit seins ainshanden damit thun und lassen möcht, wie und was er wolt, ungehindert von männigklich, wann er ime auch nemlich summa 100 guldin reinisch landswerung ze dank bar dafur ausgericht und bezalt, darumb er ine und sein erben für sich und sein erben gar und genzlich quitt, ledig und lose gesagt hette und das alles were auch geschehen mit willen und wort frauen Margrethen Mathis Ebners selicher wirtin, der die aigenschaft daran were, doch mit der beschaidenhait, das Lienhart Schurstabe und seine Erben ir und iren erben aigengelt järlich daraus zinsen und geben solten vier gulden der statwerung zu Nuremberg halb auf s. Walpurgen tag und halb auf s. Michelstag, als aigengelts und diser statt recht were, auch furbaß ewigklichen, als das Anthoni Ebner, ir sone, vor den obgenanten Zeugen in gericht von irenwegen auch angesagt und bekannt hett. dentur litere. testes Vlman Stromer und herr Jacob Groland. 6ª post Mart. 89no.

Der vorgenant Lienhart Schurstab confitetur: wiewol der kaufbriefe hievor ganze bezalung der kaufsumma inhalt, so sei er doch dem obgemelten Lienharten von Blaben und seinen erben noch 30 guldin reinisch daran hinterstellig schuldig zu bezalen auf s. Walpurgen tage nachstkünftig, darumb auch das vermelt haus bis zu bezalung derselben pfand sein und beleiben solt, das die vorgemelt Ebnerin als aigenfrau auch also verwilliget hat, doch ir an irer aigenschaft, zinsen und rechten, daran habende, ganz unschedlich. testes et act. ut supra.

33) Die älteren Bände beider Serien entbehren der Register. Einen sehr willkommenen Ersatz bieten die von dem ehemaligen Stadtarchivar Lochner angelegten, überaus fleißigen Inhaltsangaben von in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht wichtigen Urkunden dieser Bestände. Wo im folgenden Lochner zitiert wird, sind diese Excerpte gemeint.

34) Sie ist gemeint in dem Totenbuch von St. Lorenz mit dem Eintrag zum Jahre 1498 (zwischen 26. Juni und 7. Juli): »Item Karttenmoelerin, die den Schurstab gehabpt heytt.« Der entsprechende Eintrag im Totenbuch von St. Sebald lautet: »Agnes Sebald Wirbsin. Gestorben ist »Sebolt Wirbscz, kartenmoler« an Walburgis« 1513.

35) Gestorben vor 1494. Ich halte ihn auch für jenen »Schürstab, kartenmaler«, dem am 14. Mai 1490 verboten wird, alte Papierhadern, welche er nicht in Nürnberg verarbeitet, zu kaufen oder zu verschicken. Hampe, Ratsverlässe, Bd. I, No. 410. 1491 (quinta post Margrethe, 14. Juli) wird er im Verein mit dem Kartenmaler Jacob Berchinger als »Hanns Schürstab, Kartenmacher« genannt (Lochner I, pag. 3).

hart war und lernen die Mutter der beiden Brüder, Agnes, und die Ehefrau des Lienhart, namens Ella, kennen.[36] Letztere, die ihm mehrere Kinder geboren hatte, muß nicht lange darnach gestorben sein, da wir im Jahre 1504 eine Agnes Schürstabin als Ehefrau des Meisters treffen,[37] die nun in den folgenden Jahren bald allein, insbesondere bei Erbauseinandersetzungen mit ihrer Offnerschen Verwandtschaft, bald an der Seite des Malers genannt wird. Gestorben muß letzterer vor dem 14. September 1519 sein, da sich unter diesem Datum die Kinder erster Ehe mit ihrer Stiefmutter Agnes »vmb vatterlich vnd mutterlich anerstorben erbgut« vertragen.[38] Nicht genannt wird in dieser Abmachung ein älterer Sohn, gleichfalls Leonhart geheißen, welchem der Vater »der alt Schürstab« schon 1516 (27. Juni) 21 fl. 1 ort seines mütterlichen und »vierschwesterlichen« anerstorbenen Erbteils ausbezahlt hatte, worüber der Sohn mit Genehmigung seines Vormunds Jörg Selnecker quittiert.[39] Er wird auch (nach dem Tode des Vaters) in einer Urkunde vom 4. Dezember 1521[40] genannt, in welcher Linhart Seybot, Bürger zu Nürnberg, und Barbara, dessen Ehefrau, bekennen, daß sie »verschiner tag« das Erbrecht an einem Haus »vnntter der veßten an einem eck neben Jorigen Diethers behawsung gelegen, darinnen etwa ‚Lienhart Schurstab Maler der alt' geseßen were«, Lienhart Schürstab dem Jüngeren für 30 fl. verkauften; nun habe aber Konrad Volckamer den Kauf, der ihm als Eigenherrn des Hauses nach dem Nürnberger Stadtrecht zuvor angeboten worden war, selbst angenommen. Act. in judicio quarta post Andree 4. Decembr. 1521. Näher sind wir über den Verlauf der Sache nicht unterrichtet, jedenfalls muß aber der junge Lienhart Schürstab wieder in den Besitz des Erbrechtes am väterlichen Hause gekommen sein, da Lochner aus Lit. 40, fol. 1256 eine Urkunde vom 21. Juni 1527 zitiert, in welcher »Jörg Dietherrs Behausung unter der Veste zwischen Kungund Ricterin und Linhard Schürstabs Häusern gelegen« erwähnt wird.

---

36) Lochner bemerkt dabei: »Nachdem die Mutter der beiden Brüder, Agnes, genannt wird und die Vermittlung durch Ulmann Stromer und Friedrich Camermeister geschah, läßt sich die Tradition von der Säugamme und von der unehelichen Geburt der beiden Brüder nicht wohl mehr halten.« Ich konnte nicht finden, worauf hier Lochner anspielt. Vielleicht liegt eine Erinnerung an das ratsfähige Geschlecht der Schürstab vor, mit welchem die Familie des Meisters, soviel ich sehe, keinen Zusammenhang hat.

37) Tochter des Bäckers Peter Offner und in erster Ehe mit dem »Singer« Hanns Praun dem Jüngeren vermählt.

38) Konserv. Bd. 26, fol. 58b. Nach Lochner Sel. I, pag. 51 erhielt die Witwe Agnes am 7. November 1519 das bekannte Bratwurstglöcklein in Nürnberg um 8 fl. in Pacht.

39) Ebenda Bd. 22, fol. 89.

40) Literar. Bd. 33, pag. 194.

Auch der künstlerische Erbe des Vaters scheint der jüngere Schürstab gewesen zu sein, da in einem am 2. Oktober 1521 vor dem Stadtgericht zum Austrag gebrachten Klaghandel »Lienhart Schurstab maler« aufgeführt wird, wobei sich der Streit um eine »tafel« handelt, die der letztere dem Kläger um 53 fl. »gefaßt« hatte.[41]) Auch Lehrlinge Lienh. Schürstabs d. J. werden 1521 und 1524 genannt. Für unser St. Gotthardsbild kann er wohl kaum in Betracht kommen, da er ja 1516, wie wir oben sahen, erst zu seinen Jahren gekommen war und zudem der prägnante Ausdruck unserer Baurechnungen »der Schürstab« ohne weiteren Zusatz eher für den älteren, längst bekannten Meister geeignet erscheint, wie er auch für diesen in den wenigen, jetzt zu betrachtenden anderweitigen Zeugnissen über das Schaffen unseres älteren Lienhart Schürstab gebraucht wird.

Wenn soeben der Ausdruck »Schaffen« gebraucht wurde, so scheint derselbe freilich angesichts unserer Quellenangaben zu hoch gegriffen; wir müssen uns aber erinnern, wie sehr und wie lange noch, selbst während und nach der Glanzzeit der Nürnberger Kunst handwerkliche und künstlerische Tätigkeit ineinander übergingen, oder, mit Mummenhoff zu sprechen, »wie in dem edelsten aller Handwerke die eigentlich künstlerische Arbeit von der mehr handwerksmäßigen keineswegs stets getrennt war, sondern oft genug mit ihr Hand in Hand ging«.[42]) So kann es uns nicht überraschen, wenn wir unseren Meister »Schurstab den maller« im Jahre 1509 bei dem Neubau des St. Michaelschörleins der Frauenkirche zu Nürnberg in rein handwerklicher Weise beschäftigt finden[43]) oder wenn der alte Christoph Scheurl seinem Sohne den brieflichen Auftrag erteilt, durch »Gevatter« Schürstab eine eiserne Truhe inwendig gut rot anstreichen zu lassen.[44]) Etwas mehr unseren Begriffen von künstlerischer

---

[41]) Conserv. 29, fol. 17b. »Fassen« erklärt Schmeller, Bayer. Wörterbuch mit »bemalen, anstreichen«. Einen Altar fassen = ihn bemalen.

[42]) Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Bayr. Gewerbezeitung 1891, No. 24.

[43]) Baader, Beiträge, Erste Reihe, pag. 109.

[44]) Germ. Museum, Scheurl. Arch. Act. I, 81. Die betreffende Stelle des Briefes (dd. 10. April 1518) lautet: Ich uberantburt euch hiemit 13 fl. 30 dn.; soviel solt ir von Mathessenn Sauermann und Gabriell Nutzellnn auch entphahen und meister Jaccoben Pulmann, dem schlosser, oberhalb S. Katherinenn umb die eiserne truchen, die ir gesehen habt, 25 fl. und seinen knechten 60 d. entrichten und di truchen durch des schlossers knecht meinem gevattern N. Schurstab, dem maler, haimfuren lassen, der sol sie auswendig grab und innwendig gut rot anschtreichen, davon solt ir ime 3 h. geben und alsdann die truchen in stro und plachenn binden lassen und eurem bruder Albrechten schiken . . . (Das N vor Schurstab steht in einer Lücke und soll den Vornamen des Malers, der dem Briefschreiber augenblicklich nicht gegenwärtig war — wahrscheinlich wurde der Meister auch im Umgang nur immer »der Schurstab« genannt — andeuten. Die Benennung »mein Gevatter« scheint darauf hinzuweisen, daß der Maler

Tätigkeit nähern sich die Aufträge, welche ihm der Nürnberger Rat in den Jahren 1513, 1516 und 1519 erteilte, nämlich die Wappen an den Katafalken, welche man bei den Totenmessen für den Erzbischof Ernst von Magdeburg, den König Ladislaus von Böhmen und Kaiser Maximilian in der Spitalkirche, bzw. für den zweiten ausnahmsweise im Barfüßerkloster, aufschlug, zu malen.[45])

Zum Schlusse drängt sich uns noch die Frage nach dem Schicksal jener Bildwerke und Altargemälde des St. Gotthardkirchleins auf. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß bereits im Jahre 1538 die Kapelle als »zerrissen« und öd liegend bezeichnet wird, wohin aber der Schmuck seiner Altäre gebracht oder verschleppt wurde, darüber fehlen uns weitere Nachrichten.[46])

Patenschaft bei einem der Kinder des alten Scheurl übernommen hatte.) Ähnlicher untergeordneter Art sind auch die Aufträge, die Anton Tucher in den Jahren 1509, 1511, 1512, 1513, 1516 und 1517 dem Maler gibt. Eine Ausnahme bilden vielleicht die »gemalte tuchlen auf teffelen czu richten« vom Jahre 1514. (Loose, A. Tuchers Haushaltungsbuch, 1877.)

Hier mögen auch die archivalischen Notizen über die Verwandtschaft des Meisters mit dem Hohensteiner Pfleger folgen. In dem Ausgaberegister des Nürnberger Landpflegamts v. J. 1514/15 (K. Kreisarchiv) heißt es zum Jahre 1514: Pfleger zum Hohenstein. Item was Hanßen von Kreußen geben wirt, das er in seinem einnemen verrechen soll, stet hienoch: . . . adi 22. augosto geben auf sein begeren an seinem sold, nam sein schweher (= Schwiegervater), der Schurstab, von seinen wegen ein, 20 gulden thuen novi h. 42 sh. o. adi 24. december auf sein begeren geben wir seinem schweher, dem Schurstab, 20 gulden an munz novi h. 42 sh. o. Im Zusammenhalt mit dem letzten Vortrag der Baurechnungen kann wohl kein Zweifel sein, daß unser Meister gemeint ist.

[45]) Nrbg. Kreisarchiv, Totenbücher I, pag. 64, 24. August 1513: »Item dem Schurstab fur zwei wapen gemalt d. 30.« Ebenda, pag. 66, 3. Mai 1516: »Dem Schurstab maler fur zehen wapen h. 2 d. 10.« Ebenda, pag. 71, 28. Januar 1519: »Item dem Schurstab fur die wapen zu maln 26 lb.« Auf die Tatsache hat schon Baader ohne Quellenangabe aufmerksam gemacht.

[46]) Man möchte auf grund der oben erwähnten Notiz, wonach die Glocken des Kirchleins auf das Rathaustürmchen, das Chorgestühl in die Pfarrkirche zu Velden gebracht wurden, zunächst auch für die oben beschriebenen Skulpturen und Gemälde an letztere denken. Doch ist von diesen daselbst nichts mehr zu finden. Haas, Geschichte der Stadt Velden (19. Jahresber. d. histor. Ver. in Mittelfr. 1850) sagt von der Kirche: »Die Kirche hat einen Altar von sehr schöner Bildhauerarbeit vom Jahre 1367 mit 2 Büsten des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde; auch sind darin sehenswerte Gemälde aus altdeutscher Schule.« Heute befinden sich nach freundlicher Mitteilung Herrn Pfarrer Redenbachers daselbst an älteren Kunstwerken noch vor: auf dem großen Altar eine Marienstatue mit dem Jesuskind, XIV. s. (?), wohl dasselbe Bildnis, das Bundschuh, Lexikon von Franken 1804 nennt; ein kleiner Altar mit einem Aufsatz, früher wohl Untersatz, darauf Ölgemälde: Christus mit den Zwölfen, ein Bruststück (nach der Pfarrbeschreibung): »wo nicht von Alb. Dürer selbst, doch seiner würdig«, zur Seite ein Schnitzwerk (XIV. s. ?), die Apostel darstellend; ein weiteres Schnitzwerk: Maria von Engeln um-

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, nicht nur das Andenken an einige Zeit- und Kunstgenossen Wolgemuts und Dürers zu erneuern, sondern auch den vielleicht noch in den Depots unserer Galerien und Museen verborgenen Zeugnissen ihrer fleissigen Hand ans Licht zu verhelfen!

---

geben, darunter ein Gemälde auf Holz: die 14 Nothelfer; endlich in einem Seitenraum der Kirche: 2 Engel das Schweißtuch der Veronika haltend. Es wäre immerhin möglich, daß jener Untersatz oder Predella (Christus mit den 12 Aposteln) mit Lienhart Schürstab in Verbindung zu bringen wäre. Die Sache dürfte einer weiteren Untersuchung würdig sein.

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers.

Von **Paul Kalkoff.**

Dürer im Mittelpunkt der lutherischen Bewegung in den Niederlanden und sein Verhältnis zu Erasmus von Rotterdam.

In einer im XX. Bande dieser Zeitschrift (1897) veröffentlichten Untersuchung[1]) habe ich nachgewiesen, wie der große Nürnberger Künstler, der bereits in seiner Heimat sich mit warmer Anhänglichkeit

[1]) Mit der Zusammenfassung meiner Resultate in H. W. Singers »Versuch einer Dürer-Bibliographie«, Straßburg 1903, Einl. p. VIII und S. 36 Nr. 531, kann ich mich durchaus einverstanden erklären. — Ein paar Nachträge zur Identifizierung der Personen des niederländischen Tagebuchs mögen hier notiert werden; Es ist nicht angängig, zur Erklärung des »Förherwerger« (Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß S. 136, 20) den damaligen Sekretär der österreichischen Provinzialverwaltung Fernberger heranzuziehen (Leitschuh, Dürers Tagebuch S. 142), seit sich das Wort ungezwungen als eine Entstellung des Namens des mit Dürers Leibgedingsache beschäftigten Sekretärs Erasmus Strenberger (Repertor. XX, S. 462, Anm. 66) auffassen läßt. — Der Matthes, dem Dürer Ende Oktober, als die kaiserliche Kanzlei gewiß schon mit der Ausfertigung der vom 4. Nov. datierten Urkunde beauftragt war, für 2 fl. Kunstblätter verehrte, ist kein anderer als der unter dem Aktenstück als Registrator unterzeichnete M. Püchler, den wir früher als Buchhalter der Hofkammer und auch auf dem Reichstage als Registrator der kaiserlichen Kanzlei nachweisen können (Fontes rerum Austriac. I, 1, S. 82. 248. S. Adler, Organisation der Zentralverwaltung unter Maximilian I, Leipzig 1886, S. 134ff. Lange-Fuhse S. 387). — Der Sohn des höchst einflußreichen kaiserlichen Rates und württembergischen Kanzlers Dr. Gregor Lamparter, den Dürer in Brüssel porträtierte, hieß Johannes und stand anscheinend auch im Dienst der österreichischen Verwaltung; er wurde 1521 in Begleitung des Verwesers des Schatzmeisteramts von dem berüchtigten Raubritter v. Absberg weggefangen. S. meine Rezension in Sybels Histor. Zeitschr. Bd. 89, S. 299. — Für seinen Landsmann A. Kunhofer (Repert. XX, S. 445) interessierte sich Dürer schon deswegen, weil dieser ein tüchtiger Mathematiker und Astronom war, den als solchen (1514 Mitglied der zweiten Mathematikerschule in Wien) nachgewiesen hat G. Bauch in seiner »Studie« über »die Rezeption des Humanismus in Wien«, Breslau 1903, S. 128. — In Repert. XX, S. 451 setze in Anm. 31: »Lange-Fuhse S. 175, 28« in Anm. 32; »Lange-Fuhse S. 147, 9«. — S. 458 Anm. 56 streiche die nach Monseur gemachte Angabe über Egmonds Ernennung zum landesherrlichen Inquisitor: er fungierte hier lediglich als theologischer Beisitzer. Vgl. meine »Anfänge« Heft II, S. 75f.

an Luthers Person und Lehre erfüllt hatte, während seines Aufenthalts in Antwerpen vom August 1520 bis in den Juli 1521 den Berührungspunkt von vier Kreisen bildete, die jeder in seiner Art durch eifrige Vertretung und wirksame Verbreitung der neuen evangelischen Lehre sich so hervortaten, daß sie samt und sonders den äußersten Argwohn und den schärfsten Unwillen der entschlossenen Verteidiger der alten Kirche erregten und der Entschluß zu rücksichtsloser Verfolgung und Vernichtung der ketzerischen Gruppen schon gefaßt war, als es einigen von ihnen infolge der ersten drohenden Kundgebungen ihrer scharfblickenden Feinde ratsam erschien, sich durch rechtzeitige Flucht dem Verderben zu entziehen oder durch Verzicht auf offene Propaganda in ein schützendes Dunkel zurückzutreten, während die übrigen ein furchtbares Strafgericht über sich ergehen lassen mußten.

In einer vom Verein für Reformationsgeschichte herausgegebenen Arbeit[2]) habe ich nun versucht, über diese verheißungsvollen Anfänge der evangelischen Bewegung besonders in Antwerpen auf Grund wertvoller, bisher nicht beachteter Quellen weiteres Licht zu verbreiten, nur daß es mir angezeigt schien, bei der Beschaffenheit des meist von gegnerischer Seite stammenden Materials und dem wenigstens in den südlichen Niederlanden zunächst vollständigen Siege der von der kaiserlichen Macht geschützten Kirche auch im Titel »die Anfänge der Gegenreformation« in den Vordergrund zu stellen. Das Gesamtbild von dem alle Schichten der Bevölkerung und selbst die leitenden Kreise der städtischen Regierung berührenden machtvollen Vordringen der lutherischen Ideen, denen zunächst nur eine kleine Gruppe streitlustiger Mönche und Professoren sich entgegenstemmte, während der streng kirchlich gesinnte Kaiser seine durch politische Nöte arg gelähmte Macht zunächst nur mit den diplomatischen Künsten des »Dissimulierens« und »Temporisierens« geltend zu machen wagte, ist zugleich der beste Beweis für die Richtigkeit der von mir für Dürers damalige Lage angenommenen Auffassung: für seine leidenschaftliche und begeisterte Übereinstimmung mit den fortgeschrittensten Führern der lutherischen Richtung und für die schwere Gefährdung seiner Existenz bei längerem Verweilen an so exponierter Stelle.

Ehe ich nun dazu übergehe, die Stellung, die Tätigkeit und die Schicksale dieser einzelnen Gruppen, unter deren geistigem Einflusse Dürer sich damals bewegte, in erster Linie die des Erasmus von Rotterdam[3]) genauer zu präzisieren, überblicken wir kurz den Verlauf

[2]) Heft 79 und 81. Halle 1903 und 1904.

[3]) Dem bald nach Dürers Ankunft schon Mitte August beginnenden Verkehr des Künstlers im Freundeskreise des Erasmus zu Antwerpen verdankte er auch die Be-

der religiösen Bewegung, wie sie sich während Dürers Anwesenheit in den Niederlanden so viel leidenschaftlicher, eindrucksvoller, umfassender abgespielt hat, als bisher angenommen wurde.

Dürer ist hier von dem Ausbruch des offenen, rückhaltlosen Kampfes, wie er mit der Publikation der Verdammungsbulle vom 15. Juni 1520 eröffnet wurde, von der hiermit anhebenden unversöhnlichen Entzweiung der Geister und endgültigen Trennung der beiden Lager weit eher und drastischer berührt worden, als es selbst in Nürnberg geschehen wäre. Denn während hier erst im Spätherbst das Auftreten Ecks als Vollstreckers der päpstlichen Sentenz sich bemerkbar machte und in seiner Heimatstadt die Bannung seiner Freunde Pirkheimer und Spengler als vorsichtig gewahrtes Staatsgeheimnis behandelt wurde, haben die Löwener Theologen, an der Spitze einige fanatische Karmeliten und Dominikaner, die »furchtbare Bulle«, wie Erasmus sie damals nannte, deren Zustandekommen im Schoße der Kurie sie wirksam zu fördern verstanden hatten, in ihrer Heimat schon mindestens einen Monat eher verkündet, als der für Westdeutschland zum Exekutor bestellte päpstliche Nuntius Aleander hier am kaiserlichen Hofe erscheinen konnte. Die weitere Auseinandersetzung wird ja noch eindringlicher lehren, was für ein empfängliches Gemüt eine Berührung mit dem Rotterdamer in jenen Tagen der höchsten Spannung zu bedeuten hatte; zunächst sei nur darauf hingewiesen, daß schon die erste Begegnung mit dem großen Gelehrten, bei der sich Dürer am 1. September in Brüssel bewogen fühlte, seine Züge im Bilde festzuhalten[4]), ganz unter dem Einflusse des anhebenden

kanntschaft mit dem »Lombarden, Meister (magister) Augustin«, dem er die beiden Holzschnitte imagines coeli verehrte, woraus man ganz richtig auf einen Gelehrten als Empfänger der Gabe schloß (Lange-Fuhse S. 116, 7). Gemeint aber ist der Neapolitaner Augustin Scarpinello, damals Sekretär des als theologischer Berater des Kaisers vielfach von Erasmus brieflich angegangenen Mailänders Aloisius Marliano, Bischofs von Tuy. Erasmus schrieb am 13. Dezember dem Begleiter des einflußreichen kaiserlichen Staatsmannes von Löwen aus einen launigen Brief (Erasmi epist. Basel 1521, p. 568. Leydener Ausg. III, col. 602) und erkundigte sich nach seinen ciceronianischen Studien; dieser wieder ermangelte nicht den seither gegen Erasmus gar argwöhnisch gewordenen Patron im Frühjahr als »der eifrigste Verteidiger des Erasmus« zu dessen Gunsten zu beeinflussen (Marliano an Erasmus, Worms, den 7. April 1521, l. c. p. 599sq.) Im Jahre 1524 befand sich Scarpinello als Gesandter des Herzogs von Mailand am englischen Hofe, und Erasmus erinnerte ihn in einem liebenswürdigen Schreiben (Basel, den 1. Sept.) u. a. daran, wie der Freund auf dem Reichstage von Worms erkrankt war; sein Bischof war ja damals in Worms gestorben (Basler Ausg. v. 1529, p. 623sq).

4) K. Lange und F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S. 125, 4, 10. Die Nachweise zum folgenden in meiner Untersuchung »Zu Luthers römischem Prozeß«. Zeitschrift für Kirchengeschichte, hrsg. von Th. Brieger und B. Beß. XXV. Bd., Gotha 1904, S. 132—135.

Kampfes gestanden hat. Wenige Tage darauf beklagt sich Erasmus schon bei seinen niederländischen Freunden, bei seinen Gönnern an der Kurie und beim Papste selbst über die maßlosen Angriffe, die jene Mönche in den Predigten, mit denen sie die Veröffentlichung der Bulle begleiteten, in Löwen gegen ihn als den eigentlichen Vater der lutherischen Ketzerei gerichtet hatten: und genau so waren auch auf die Weisung ihrer Oberen und Lehrer die Antwerpener Heißsporne schon vorgegangen: »idem factum est Antwerpiae«. Tags zuvor aber hatte sich Erasmus in einem Schreiben (Löwen, den 31. August 1520) an den von ihm noch lebend geglaubten Bischof von Breslau, Johann V. Turzo, bitter über diese Anfeindungen beklagt, die ihn nur träfen, weil er sich das Verdienst erworben habe, das Volk von den Spitzfindigkeiten der scholastischen Theologie und dem Wust judaisierender Zeremonien zur schlichten evangelischen Frömmigkeit zurückzuführen.[5]) Dürer wußte also damals schon, welches Schicksal Luthern und seinen Anhängern drohte, und wenn er sich doch noch nicht darüber klar geworden sein sollte, so war Erasmus, der damals weit inniger und entschlossener, als bisher anzunehmen möglich war, für Luthers Sache Partei ergriffen hat, gerade der rechte Mann dazu, ihn über die Tragweite der Bulle und die Absichten ihrer Verkündiger aufzuklären. Wenn sich der Künstler also erst gegen Ende September in Antwerpen die Antwort Luthers auf die »Verdammung« seiner Lehre durch die Löwener Theologen kaufte,[6]) so

---

5) Des. Erasmi Rot. Opera. ed. Clericus, tom. III, pars I (epistolae), Lugduni Batavorum 1703, col. 571 sq. Keineswegs aber darf für die Lage der Dinge in jenem Augenblick ein anderer Brief des Erasmus vom 31. August aus Anderlecht bei Brüssel verwendet werden, der in den Sammlungen in das Jahr 1520 gesetzt wird, jedoch wie ich in einer Untersuchung über den »Inquisitionsprozeß des Antwerpener Humanisten Nikolaus von Herzogenbusch i. J. 1522« (Zeitschr. f. K.-G. XXIV, Gotha 1903, S. 417—419) nachgewiesen habe, in das Jahr 1521 gehört.

6) In eben diesen Tagen weilte übrigens auch Erasmus in Antwerpen und zwar auch im Hause des gelehrten Juristen Petrus Ägidius, Sekretärs der Schöffen von Antwerpen (vgl. die Nachweise in meinen »Anfängen« Heft I, S. 95 und Heft II, S. 108), wo er im Februar mit Dürer zusammen speiste (Lange-Fuhse S. 151,4) und wo er auch mit seinem Lieblingsschüler, dem seiner lutherischen Gesinnung wegen prozessierten und nach seiner Flucht aus dem Kerker noch verurteilten Lateinrektor von Antwerpen, Nikolaus von Herzogenbusch, sich zu treffen pflegte (Anfänge Heft I, S. 56f.). Mit dem Magister Ägidius (»Meister Gilgen«) ist nun aber Dürer schon im August bekannt geworden und ihm hat er damals »den Eustachius und die Nemesis« geschenkt (Lange-Fuhse S. 121,18), nicht dem als »Herr« Ägidius erwähnten königlichen Huissier (a. a. O. Z. 13); dieser wird damit als von Adel bezeichnet und war übrigens ein Deutscher, denn er ist sicher identisch mit Gilles van Apfenauwe dit l'Allemant«, der 1517 als erster varlet servant in den Gehaltslisten des Hofes vorkommt (Gachard et Piot, Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas, Bruxelles 1876, I, p. 505).

ist dies keineswegs das erste Zeichen für seine Berührung durch die kirchlichen Gegensätze in den Niederlanden.

In eben diesen Tagen, am 26. September 1520, war nun der offizielle Träger des päpstlichen Urteils am kaiserlichen Hoflager in der Scheldestadt eingetroffen; am 28. erwirkte er die Unterschrift des Kaisers zu dem von ihm selbst verfaßten ersten »Plakat« der niederländischen Regierung gegen Luther und seine Anhänger;7) die von ihm beabsichtigte sofortige Veröffentlichung in Antwerpen, die von einer Verbrennung der zu konfiszierenden ketzerischen Schriften begleitet sein sollte, wurde indessen von den nicht minder wachsamen Freunden des Erasmus, die im Stadtregiment saßen, durch den Hinweis auf gewisse, den Brabanter Privilegien gemäß noch zu erfüllende Formalitäten hintertrieben — zur größten Genugtuung des Erasmus. Die erst am 8. Oktober in Löwen in Szene gesetzte öffentliche Verlesung des kaiserlichen Gesetzes und der päpstlichen Bulle und eine in heftigen Tumulten von den Studierenden verhöhnte Bücherverbrennung, bei der die Anerkennung der Bulle durch die Universität nur durch eine Überrumplung erschlichen und von der theologischen Fakultät fingiert wurde, war für Antwerpen ganz unverbindlich: hier haben die Prediger und die Druckereien das kaiserliche Verbot den ganzen Winter über ungestraft ignorieren können. Die niederländische Regierung der Statthalterin hat aber wenigstens die Pflicht der Wachsamkeit nicht vernachlässigt und hat schon im Februar 1521 durch den nachmaligen furchtbaren Leiter der landesherrlichen Inquisition, den ruchlosen Franz van der Hulst, Mitglied des Rates von Brabant, Nachrichten über die gefährlichen Fortschritte der Ketzerei an den Kaiser nach Worms gelangen lassen. Daraufhin wurde nun das Septembermandat, verstärkt durch den Hinweis auf die inzwischen eingetretene endgültige Bannung Luthers (durch die Bulle vom 3. Januar) unter dem Datum des 20. bezw. 22. März neu ausgefertigt und von Mecheln aus an die Provinzialbehörden zur Veröffentlichung versandt; im Zusammenhang mit dieser Aktion der Zentralregierung muß das Gesetz nun endlich auch in Antwerpen verkündigt worden sein, doch ohne daß von diesem Vorgange oder gar von Maßregeln zur Vollstreckung des kaiserlichen Willens durch den Magistrat sich eine Spur nachweisen ließe.8)

7) Vgl. Kapitel I meiner »Anfänge«: Die kirchenpolitische Lage in den Niederlanden und Aleanders erste Maßregeln gegen die lutherische Bewegung, Heft I, S. 7—37, sowie die Übersetzung des Plakats S. 110 ff. und Archiv f. Ref.-G. I, Berl. 1904, S. 279 ff.

8) Doch muß Dürer von diesem Mandat, das die lutherischen Bücher öffentlich unter Trompetenschall vor den Rathäusern zu verbrennen befahl (Anfänge Heft I, S. 112), schon Kenntnis gehabt haben, als er in seiner Klage über Luthers Verschwinden Mitte Mai gegen die Verbrennung der Bücher Luthers protestierte, denn das bis dahin vorliegende Reichsgesetz, das Sequestrationsmandat vom 10. März, gebot nur die vorläufige

Bei dieser Konnivenz der Obrigkeit konnte also den Winter über die evangelische Bewegung, geführt vor allem von den meist in Wittenberg gebildeten, mit Dürer innig befreundeten Augustinern, so entschiedene Fortschritte machen, daß die Verteidiger der altkirchlichen Einrichtungen sich dadurch zu heftigster Gegenwehr aufgerufen sahen; und nun entbrannte ein wesentlich von der Kanzel, aber auch im Privatverkehr geführter erbitterter Kampf, der schließlich so bedrohliche Formen annahm, daß der Magistrat »zur Verhütung eines Aufruhrs« die Prediger aufforderte, sich jeder Aufreizung, sowie jeder Erwähnung Luthers zu enthalten und schlechthin nichts als das Evangelium Christi zu lehren:9) das aber war das alte Schlagwort des Erasmus, hier als Parole ausgegeben von seinen Anhängern im Magistrat mit dem von ihm selbst, der ja vom Februar an bis in das Frühjahr hinein in Antwerpen sich aufhielt, gehegten Hintergedanken, daß damit der Lehre Luthers Tür und Tor geöffnet werden sollte.

Bei solcher Verschärfung der Gegensätze, inmitten so leidenschaftlicher Erörterungen und im ununterbrochenen Verkehr mit den Führern der evangelischen Richtung war es für ein religiös angeregtes Gemüt wie das Dürers unvermeidlich, daß es selbst mit aller Kraft der Seele Partei ergriff, und wenn dafür auch nicht ein so vollwichtiges Zeugnis wie der ergreifende Erguß seiner Empfindungen bei der Nachricht von Luthers Verschwinden vorläge, so müßte man schon nach dem von der katholischen Kirche so scharf betonten Grundsatze: »Wer nicht für mich ist, der ist wider mich«, feststellen, daß Dürer damals durch und durch Lutheraner und Erasmianer war.10)

Die Erfüllung der österlichen Beichtpflicht will demgegenüber eben-

---

Einziehung dieser Schriften. Dieses Reichsgesetz hatte der Nuntius gleichzeitig den niederländischen Bischöfen zur Veröffentlichung zugesandt (Verbesserung zu Repert. XX, S. 455, Z. 6 u. 5 des Textes von unten), doch ebenfalls ohne erkennbare Wirkung.

9) Vgl. zu diesen bisher völlig unbeachtet gebliebenen Vorgängen, wie die Vorladung und Vermahnung der zügellosesten Kanzelredner der Karmeliten, Franziskaner und Dominikaner durch den Magistrat, meine »Anfänge«, Heft I, S. 60—64. Von einem Einschreiten gegen die Anhänger Luthers verlautet dagegen nichts.

10) Anton Weber hat im Katholik (Mainz 1899, April u. Mai S. 322ff. 410ff. Zur Streitfrage über Dürers religiöses Bekenntnis) sich in skurriler Polemik gegen Zucker, Mummenhoff und mich ergangen. Er hat nicht ein einziges quellenmäßiges Argument zur Widerlegung meiner »Hypothesen« beigebracht, wohl aber die positiven Daten, zu deren Deutung und Verbindung etwaige Annahmen eingeführt wurden, einfach ignoriert. Jenes inbrünstige Gebet, in dem sich Dürer mit den ihm bitter anstößigen Mißständen in Lehre und Verfassung der alten Kirche doch wahrlich scharf und eingehend genug auseinandersetzt, ist ihm nichts weiter als »eine Tagebuchstelle«, in der sich der schlecht unterrichtete Dürer über das angeblich gebrochene kaiserliche Geleit Luthers ungeschickt(!) ausläßt (S. 427). Eine Widerlegung ist überflüssig.

so wenig besagen wie der weitere Gebrauch der überlieferten künstlerischen Ausdrucksmittel, denn Luther selbst und mit ihm viele seiner überzeugten Schüler waren ja damals noch durchaus gemeint, von den äußeren Einrichtungen der Kirche[11]) alles, was an sich löblich und sittlich fördersam war, beizubehalten und es nur mit neuem evangelischen Geiste zu erfüllen. Während nun Dürer mit den Augustinern und in ihrem Kloster selbst, dem bald nachher zerstörten Hauptherd der Ketzerei, verkehrte und mit ihrem höchst verführerisch wirkenden Prior Jakob Propsts, dem in seinem Prozeß auch die im Privatverkehr und in Tischgesprächen betriebene Propaganda als Verbrechen angerechnet wurde,[12]) besonders nahe befreundet war, läßt sich keine Spur dafür nachweisen, daß er mit dem an Zahl doch weit überlegenen Heer der Anhänger des Alten unter den Klerikern irgend welche Beziehungen gepflogen hätte. In solchem Zusammenhange ist es nicht unwichtig, daß der einzige Mönch, der sonst noch von Dürer anscheinend mit Namen erwähnt wird[13]) und den

---

[11]) In diesem Sinne ist es auch für Dürers Verhältnis zum Reliquienkultus interessant, festzustellen, daß er die große Prozession am Trinitatissonntage (Lange-Fuhse S. 166, 19), dieses jahrhundertelang mit unerhörter Prachtentfaltung gefeierte, vornehmste städtische Fest, das ihm vom künstlerischen Standpunkte aus noch mehr zu bieten hatte als die Prozession zu Mariä Himmelfahrt (a. a. O. S. 117—119), zwar erwähnt, daß er es aber keiner ausführlichen Beschreibung würdigt wie jene, auch seinen Namen und Zweck nicht verzeichnet, die ihm denn doch wohl von seinem religiösen Standpunkt aus zum mindesten nicht mehr sympathisch sein konnten. Die Prozession aber wurde abgehalten zu Ehren »Godes ende van sinen heiligen Besnidenisse« (»Besnydenisomgang«) und dabei wurde die auf einem 1476 erneuerten Altar der Liebfrauenkirche in silbernem Kasten aufbewahrte Reliquie, ein Teil des praeputium Christi, geleitet von sämtlichen hierzu geladenen Prälaten von Flandern und Brabant und dem ganzen Magistrat, sowie einer Fülle prächtiger Wagen und anderer Schaustellungen zu einer Kirche nach Lier und wieder zurückgebracht. Beim Bildersturm wurde die übrigens auch in Rom und in zwei französischen Kirchen vorhandene Reliquie entwendet. Zu ihrer Verwahrung war im 15. Jh. eine besondere, mit päpstlichen Privilegien ausgestattete Bruderschaft gegründet worden. Mertens u. Torfs, Geschiedenis van Antwerpen, Antw. 1845 ff., deel III, blz. 28 en v. 32 en v. 96. Die offizielle Bezeichnung war »processio publica S. Praeputii«, J. C. Diercxsens, Antverpia Christo nascens, tom. III, Antverpiae 1773, p. 287.

[12]) S. meine »Anfänge« Heft I, S. 51 ff. 100. II, S. 63. Als Probe der Beweisführung Webers sei nur noch erwähnt, daß er die Beziehung des »Meister Jakob« auf den Prior damit bestreitet, daß Dürer diesen Titel nie Geistlichen, sondern nur Künstlern und Handwerkern und dem Arzte Jakob beilege (S. 422): dem letzteren aber kommt er ja aus demselben Grunde zu wie dem Prior, weil eben auch dieser magister artium war. Den ihm eng befreundeten Vorgesetzten der sächsischen Augustiner aber, den »Vikar« Link, hätte Dürer »Generalvikar« titulieren müssen (S. 421), denn »dreimal Wehe über den Frevler, der einen Generalmajor nur einfach Major anreden würde«. Doch genug!

[13]) Lange-Fuhse S. 173, 25: hab dem Peter Puz Münch für 1 fl. Kunst geschenkt. In den Registern findet man denselben bisher als Mönch Peter Puz

er in der Zeit seines lebhaften Verkehrs mit den Augustinern, als er von dem ebenfalls durch die kühnste literarische Vertretung reformatorischer Ansichten kompromittierten Stadtschreiber Cornelius Grapheus die »Babylonische Gefangenschaft« erhielt, mit Kunstblättern beschenkte, keinesfalls zu jenen streitbaren Milizen des Papsttums, sondern zu einer harmlosen, dem wohltätigen Bürgersinn entstammenden, rein lokalen Zwecken dienenden Stiftung gehörte.

Der in den Augen der Bettelorden und des von ihnen genau unterrichteten päpstlichen Nuntius und Inquisitors Aleander durchaus nicht harmlose Erasmianer Grapheus aber hat gerade in jenem Frühjahr die mit den Grundlehren der deutschen Reformation nahe verwandte Schrift des Johann Pupper v. Goch über die »christliche Freiheit« herausgegeben[14]) mit einer Vorrede vom 29. März., die »einen feurigen Aufruf an die heilsbegierige, nach selbständiger Erkenntnis strebende Laienwelt mit scharfen Ausfällen gegen die Unterdrückung der evangelischen Wahrheit und die Ausbeutung des irregeleiteten Volkes durch den Klerus« darstellt[15]) und sich somit in ganz auffallender Weise mit den von Dürer in seinem »Gebet« bei Luthers vermeintlicher Gefangennahme geäußerten Anschauungen[16]) deckt.

Indem ich nun für die äußerst gefährdete Lage, in der Dürer bei der Annäherung des mit der Bannbulle und dem kaiserlichen Edikt aus-

---

verzeichnet; es ist aber zu schreiben: Peter-Puz-münch, und das bedeutet einen Mönch aus Peter Pots Almosenhaus. Ein durch langjährigen Handel in Syrien und Ägypten reich gewordener Kaufmann, Peter Pot, Herr v. Bautersem usw., geb. 1375 in Utrecht, hatte nach seiner Rückkehr zunächst in der Monsterstraet, jetzt »Peter-Potsstraet« eine Kapelle zu St. Salvator, und in den nächsten Jahren ein ewiges Almosenhaus (Aelmoese-Godtshuys) gestiftet, das zunächst von einigen an der Kapelle angestellten Weltpriestern geleitet wurde mit den nötigen Beamten und Handwerkern für die wöchentlichen Verteilungen von Brot und Wein an Arme, auch von Geld und Arzneimitteln an bettlägerige Kranke, die seine Regenten, die Priester, aufsuchen mußten. Der Magistrat begabte das Haus mit der Gerechtigkeit zu brauen und zu backen und mit der Freiheit von »Schoß und Lot«. Der Fundator, obschon 1444 von Eugen IV. zur Anstellung eines Kaplans ermächtigt, übertrug jedoch die Stiftung nun den Zisterziensern von U. L. Frauenberg zu Ysselstein, die durch päpstliche Bulle bestätigt und von dem Kapitel der Kathedrale anerkannt, hier einen Prior einsetzten. In der Mitte des 16. Jh.s geriet das Almosenhaus infolge des durch die Kriege übermäßig gesteigerten Andranges von Bedürftigen in Vermögensverfall. Mertens und Torfs, Geschiedenis van Antwerpen, deel III, blz. 176. 347 en v. 353 en v. IV, 220. Es scheint also, daß einer der »Peer-Potsheeren« den Künstler während seiner Krankheit besucht hatte und dieser nun dafür seinen Dank abstattete.

14) Otto Clemen, Joh. P. v. G. (Leipz. Studien II, 3) Leipzig 1896, S. 46—63. 269—275.

15) Anfänge der Gegenreformation Heft I, S. 57.

16) Lange-Fuhse S. 161—165, besonders S. 162f.

gerüsteten Nuntius sich in Antwerpen befand, auf das II. Kapitel meiner »Anfänge der Gegenreformation« verweise, möchte ich ergänzend nur noch darauf hinweisen, daß Aleander, so selten er in seinen Depeschen an Papst und Vizekanzler verdächtige Persönlichkeiten namhaft macht — diese Ehre widerfährt in den Niederlanden nur dem Erasmus und dem Augustinerprior, — doch über sie auf das genaueste unterrichtet war und über gewisse Kategorien sogar förmlich Buch zu führen beabsichtigte — zu gelegentlicher demnächstiger Heimsuchung. In einem zwei Jahre später für Papst Clemens VII. ausgearbeiteten Gutachten[17]) erbietet er sich dem nach Deutschland zu entsendenden Nuntius eine Liste der Zuverlässigen, der Abtrünnigen, der Schwankenden unter den Fürsten und Gelehrten, desgleichen der Räte und Sekretäre der Fürsten und der großen Städte mitzugeben (catalogum describam nuncio).

Und so war er auch ganz genau davon unterrichtet, daß der Antwerpener Magistrat unter dem Einfluß dieser Jünger des Erasmus, wie Grapheus und der ebenfalls mit Dürer befreundete Ratspensionär und Syndikus der Stadt Dr. iur. Adrian Herebouts[18]), den religiösen Neuerern eine höchst verdächtige Duldung zuteil werden ließ. Gerade der Schultheiß von Antwerpen, »Markgraf des Landes bei Ryen«, Ritter Nikolaus von Liere, der für die Beaufsichtigung der von Aleander veranstalteten Bücherverbrennung eine päpstliche Belobigung erhielt, wird im folgenden Jahre von dem englischen Gesandten, der als Vertrauter der in Antwerpen zur Vernichtung des Augustinerkonvents erschienenen Regentin gut unterrichtet war, beschuldigt, daß er durch seine listigen Veranstaltungen die Flucht des schon verhafteten schlimmsten Ketzers, des Priors Heinrich von Zütphen, ermöglicht habe.[19]) Die markanteste Tatsache aber ist es, daß bei der Verhaftung des mit Dürer so eng verbundenen Erasmianers Grapheus auch ein Mitglied der regierenden Behörde des Schöffenkollegiums, Angehöriger einer der vornehmsten Patrizierfamilien, Roland von Berchem, vor das Glaubenstribunal nach Brüssel zitiert wurde, wenn auch die Rücksichtnahme auf die gewaltige Kommune, ihre unruhige Bevölkerung und ihre unentbehrliche finanzielle Beihilfe die kaiserliche Politik dazu nötigte, sich mit diesem Wink zu begnügen, denn der vornehme Herr wurde nach einem Verhör durch den Beichtvater Karls V. wieder entlassen.[20]) Aber auch den wehrloseren

[17]) J. v. Döllinger, Beiträge zur politischen, kirchlichen und Kulturgeschichte, III. Bd., Wien 1882. S. 245, 249.

[18]) Anfänge Heft I, S. 57. Vgl. das Register bei Lange-Fuhse, wo noch die unrichtige Namensform Horebouts steht. Auch H. wurde indirekt von den Behörden verwarnt. Anfänge Heft II, S. 71. 103.

[19]) Anfänge Heft II, S. 10. 77.

[20]) Anfänge Heft II, S. 69f.

Opfern der religiösen Verfolgung, den erasmisch gesinnten Sekretären und Schulmeistern, den armen Mönchen gegenüber ist die kaiserliche Politik in jener Zeit der Anfänge der Gegenreformation mit großer Vorsicht und Mäßigung verfahren, indem sie auf die Forderung des Nuntius Aleander, »ein halbes Dutzend Lutheraner lebendig zu verbrennen«, den Grundsatz aufstellte, daß es vor der Hand durchaus genüge, zu abschreckendem Exempel diese Strafe an »einem oder höchstens zweien« der Schuldigsten zu vollziehen. Und nach der Abreise des Kaisers, während dessen Anwesenheit man sichtlich beflissen war, mit Antwerpen recht behutsam zu verfahren, hat die Regentin die verhaßte Brutstätte der Ketzerei, das Augustinerkloster, erst aufzuheben gewagt nach langwieriger und schonender Verhandlung mit dem Magistrat, der die Verantwortung seinerseits der nur in außerordentlichen Fällen versammelten Vertretung sämtlicher Stände der Bürgerschaft, dem Breeden Raed zuschob[21]): inzwischen ließ man das am meisten gefährdete Oberhaupt der Mönche entkommen, und die übrigen wurden ja dann auch bis auf jene beiden ersten Märtyrer des evangelischen Bekenntnisses milde genug behandelt.

Diese bisher nicht verwerteten Tatsachen erklären nun auch, wie bei dieser Schwäche der Zentralgewalt und trotz der wachsamen und erbitterten Gegnerschaft der Löwener Theologen und der übrigen Bettelorden, die freilich durch eine weitgehende Indolenz der Prälatur und der Pfarrgeistlichkeit in ihren Wirkungen beeinträchtigt wurde, sich die lutherische Bewegung in Antwerpen gerade während der Anwesenheit Dürers aller Volksschichten, die regierenden Kreise eingeschlossen, bemächtigen konnte, und wie besonders die »oberdeutschen Kaufleute«, also Dürer selbst mit seinen Landsleuten aus Nürnberg, Augsburg, Ulm, und ihre Geschäftsfreunde, die reichen Portugiesen, für deren Identität mit den von Aleander scharf beobachteten Marranos, den judaisierenden iberischen Neuchristen, noch weitere Argumente beigebracht wurden,[22])

---

[21]) Zu diesen der Korrespondenz Aleanders und der des englischen Gesandten Wingfield entnommenen Vorgängen vgl. Kapitel VI meiner »Anfänge«: Die Verfolgung der Antwerpener Augustiner und Erasmianer und die Errichtung der landesherrlichen Inquisition, bes. S. 58 u. 77 ff.

[22]) Vgl. das II. Kapitel meiner »Anfänge«: »Die lutherische Bewegung in Antwerpen«, bes. S. 41—47. Weitere Indizien für den Zusammenhang und die teilweise Identität der portugiesischen Kaufleute in Antwerpen mit den »Neuen Christen van der natien van Portingale«, die sich durch heimliches Festhalten am jüdischen Kultus verdächtig machten und teils zu Handelszwecken in Antwerpen sich niederließen, teils, bes. seit 1526, über A. nach Ancona oder Saloniki und Venedig gingen, liefern die Erlasse der niederländischen Regierung und ihre Prozesse im Antwerpsch Archievenblad VII, blz. 181 en volg., bes. gegen den coopmann van der Portugaelscher natien Diego

sich in jenem Winter 1520/21 so weit vorwagen konnten, daß der päpstliche Inquisitor in ihnen nächst dem verruchten Augustinerprior die gefährlichsten Träger der lutherischen Propaganda erblickte und noch im Sommer 1521 über ihre gewagten Äußerungen und Handlungen zugunsten Luthers zu klagen hatte. Bei dem von diesem ganz vorzüglich unterrichteten Ankläger beobachteten Zusammenhange zwischen den oberdeutschen und den iberischen Kaufleuten ist es nun zum mindesten nicht unwahrscheinlich, daß die Anfang Dezember 1520 von einer Gesellschaft von Kaufleuten aus dem Bekanntenkreise der Nürnberger unternommene Reise nach den Seehäfen der Insel Walcheren[23]), der sich auch Dürer angeschlossen hat, um von da einen Abstecher zur Besichtigung des auf Schouwen angetriebenen Walfisches zu machen, mit einer von Aleander berichteten Tatsache in Verbindung zu bringen ist. Dieser meint in seinem Gutachten von 1523,[24]) daß Spanien schon von der lutherischen Lehre angesteckt sein würde, »wenn nicht ein Lastschiff, das die in Flandern«, d. h. nach seinem Sprachgebrauch in den südlichen Niederlanden, also in Antwerpen »lebenden Marranen mit den ins Spanische übersetzten und in Antwerpen gedruckten lutherischen Schriften beladen hatten, in Seeland von den kaiserlichen Beamten beschlag-

---

Mendez, den Faktor reicher Häuser von Lissabon (blz. 213), der 1532 wegen Begünstigung der falschen Christen (mentiti Christiani blz. 191 en volg.) und eigenen Judaisierens auf »Majestätsverbrechen« angeklagt wurde (blz. 190. 209). Der Magistrat, der die Verscheuchung so wichtiger Handelsherren befürchtete, tat sein Möglichstes, um unter Berufung auf die Freiheiten der Joyeuse Entrée von Brabant die Prozesse vor seine Schöffenbank zu ziehen, konnte aber nur durchsetzen, daß jener nicht von Antwerpen fortgeführt wurde. M. hatte schon seit zehn Jahren in »grand familiareté« mit den Neuen Christen gestanden, von denen dann einige in der Türkei als richtige Juden lebten, während er in seiner Verteidigung darauf hinwies, daß sie mehrere Jahre in Antwerpen sich so gehalten hätten, daß er sie für »gute Christen« habe halten müssen (blz. 219 en volg.). Besonders interessant ist die Denkschrift von 1533 über die Gründe der Verhaftung des Antonio Fernandez, Kaufmanns aus Portugal, der schon über zwölf Jahre in A. lebte (blz. 260 en volg.), als Neuchristen und über die von diesen »Juden oder Neuchristen« mit Unterstützung des Königs von Portugal durchgeführte Monopolisierung des Handels mit Pfeffer und anderen Spezereien (blz. 282 en volg.). — Der mehrfach genannte Gabriel de Nigro (blz. 204. 226. 284) könnte mit dem Joh. Gabriel, in dessen Hause Dürer einen welschen Herrn konterfeite (Lange-Fuhse S. 132, 12), identisch sein. — Der Nuntius Aleander verdankte seine genauen Informationen über das Treiben der Marranos wohl auch dem Umstande, daß sein Gönner, Kardinalbischof Eberhard von Lüttich, dessen Kanzler er einige Jahre vorher gewesen war, damals zugleich Erzbischof von Valencia war.

23) Lange-Fuhse S. 141—145.

24) J. v. Döllinger a. a. O. S. 280. Vgl. auch S. 276 die Beschwerde des Nuntius über die Buchdrucker von Löwen und Antwerpen, »qui perditissimi sunt«. — Zur Lage der Regentin vgl. meine »Anfänge« Heft I, S. 29 f.

nahmt worden wäre.[25]) Ein derartiges Wagnis konnten sie aber nur in dem Winter von 1520 auf 21 unternehmen, als einmal in Spanien der Aufstand der Comuneros tobte und in den Niederlanden die Regentin der lutherischen Bewegung ohne gesetzliche Handhabe zur Unterdrückung der ketzerischen Literatur gegenüberstand.

Als dann der Kaiser nach den Niederlanden zurückkehrte und ihm der Ruf des furchtbaren Reichsgesetzes vorauseilte, das dank dem Eifer des Nuntius sofort in Löwen zu schleuniger Vollziehung gedruckt wurde — schon am 3. Juli berichtete ein Italiener aus Brüssel, daß das »Urteil des Kaisers und das der Universität Paris im Druck erschienen« sei[26]) —, da traten diese bisher mit in der ersten Reihe stehenden Förderer der evangelischen Sache in vorsichtiger Zurückhaltung vom Schauplatze ab, und auch der von Aleander als der eigentliche Urheber der Ketzerei in den Niederlanden rücksichtslos bedrängte Erasmus, dessen Einfluß auf Dürer in jenen Monaten weit rückhaltloser und nachdrücklicher zur Befestigung seiner lutherischen Überzeugung sich geltend gemacht hat, als man bisher annehmen durfte, hat sich der immer bedrohlicher werdenden Pression noch im Herbst durch eine sehr geschickt maskierte Flucht entzogen.[27]) Das eigentliche Problem im Lebensgange des Erasmus, der entscheidende Punkt bei der Beurteilung seiner kirchengeschichtlichen Stellung wie seines Charakters ist ja die Frage, wie weit er sich innerlich mit dem lutherischen Unternehmen einer Besserung der entstellten Lehre und der verkommenen Verfassung der Kirche identifiziert hat, wie weit er, der im vertrauten Kreise offen bekannte, daß er, was Luther so leidenschaftlich vertrete, alles schon selbst, wenn auch in vorsichtigerer Form gelehrt habe, entschlossen war, dessen Angriff auf die altkirchlichen Zustände zu unterstützen, ob er überhaupt aufrichtig den Sieg des kühnen Neuerers gewünscht und wann er, mehr geschreckt

---

[25]) Vgl. meine »Anfänge«, IV. Kapitel: »Aleander bei der Durchführung des Wormser Edikts in den Niederlanden«, Heft II, S. 3. 5. 9ff. 88, Anm. 16.

[26]) »Acta academiae Lovaniensis« betitelt wegen der Anknüpfung an die Vorgänge bei der Bücherverbrennung in Löwen; wegen des Abdrucks in der Jenaer Ausgabe der Werke Luthers (Tom. I (1556), fol. 496^{a}-497^{b}) bes. von katholischen Historikern wie C. v. Höfler, Hergenröther als ein besonders frivoler Ausfall Luthers gegen Aleander behandelt; in gleichzeitiger deutscher Fassung wiedergegeben im Archiv f. R.-G. S. 76—81.

[27]) Vgl. die beiden Kapitel meiner »Anfänge«, Kapitel III: Der Kampf der Landesuniversität gegen Luther und Erasmus, und V: Die Verdrängung des Erasmus aus den Niederlanden, sowie meine Untersuchung in dem von W. Friedensburg herausgegebenen Archiv für Reformationsgeschichte, Bd. I (Berlin 1903), S. 1—83: Die Vermittlungspolitik des Erasmus und sein Anteil an den Flugschriften der ersten Reformationszeit. — Über die späteren Beziehungen des Erasmus zu Dürer als Künstler vgl. H. Grimm in »Über Künstler und Kunstwerke«, 2. Jahrg. Berlin 1867, S. 135ff.

durch die ersten Anzeichen eines unüberwindlichen Widerstandes als abgestoßen durch die schroffer und verwegener werdenden Schriften des Reformators, von der Teilnahme am Kampfe sich zurückzuziehen begonnen hat. Denn der erstere Grund war der entscheidende; Luthers Maßlosigkeit in Schriften wie die Babylonische Gefangenschaft, die überdies erst nach dem Eintritt der kritischen Wendung in der Haltung des Erasmus erschienen, nahm er dann mehr zum Vorwand, seine Zurückhaltung und vorgebliche Indifferenz zu erklären, als daß er, der schonungslose Spötter, wirklich an manchen Auswüchsen der lutherischen Polemik Anstoß genommen hätte, über die man sich heutzutage so gern zu entsetzen pflegt. Es ist mir nun gelungen nachzuweisen, daß eine der kühnsten und zugleich raffiniertesten Kampfschriften, die das Erscheinen der Verdammungsbulle hervorrief und in der nichts geringeres unternommen wird, als die schon in vollem Zuge begriffene Veröffentlichung und Vollziehung des päpstlichen Urteils zugunsten eines von den mächtigsten Reichsfürsten zu unterstützenden schiedsrichterlichen Austrags zu unterbrechen auf Grund der rechtlichen Fiktion, daß die Bulle nach Form und Inhalt gefälscht oder erschlichen und ihr Träger Aleander ein nicht rite bevollmächtigter Nuntius sei, von Erasmus herrührt, der sie sogleich nach der Aachener Krönungsfeier auf dem Fürstentage zu Köln zugleich mit einer Reihe von ihm beeinflußter Satiren und politischer Denkschriften anonym erscheinen ließ[28]), während er zugleich in persönlichem und brieflichem Verkehr mit den Kurfürsten und kaiserlichen Räten, mit Sekretären der Fürsten und Städte, mit

---

[28]) Weber (S. 420) glaubte meinen Hinweis (Repert. XX, S. 449), daß Dürer in Antwerpen mit den ausgesprochen lutherischen Augustinern und sonst mit keinem andern bekannten Kleriker verkehrte, durch die Bemerkung zu entkräften, daß »zu diesen doch auch der berühmte Er. v. R. und der Dechant Jakob de Bannissis gehörten«. Was der Verkehr gerade mit Erasmus, dem vom Ordenszwang dispensierten Augustiner-Chorherrn, damals zu bedeuten hatte, ist nun freilich ganz das Gegenteil von dem, was Weber mit seiner Replik beweisen möchte; noch unglücklicher aber ist der Hinweis auf Bannissius, denn seine Eigenschaft als Dekan v. U. L. Frauenkirche zu Antwerpen verdankte der alte kaiserliche Sekretär und Diplomat nur einem der anstößigsten Mißbräuche der alten Kirche, der Versorgung kurialer oder weltlicher Politiker mit den Einkünften hoher Pfründen auf Kosten der betroffenen kirchlichen Stiftungen: so war de Bannissis der Antwerpener Hauptkirche auf Betrieb des Kaisers durch päpstlichen Machtspruch aufgedrängt worden gegen den vom Kapitel gewählten Theologen Adrian von Utrecht, den späteren Papst; es gab einen langen, ärgerlichen Prozeß, der zugunsten des Eindringlings entschieden wurde (Diercxsens, Antverpia Christo nascens III, 266 sq. 368 sqq.). Aber noch 1524 beklagte sich das Kapitel in Gemeinschaft mit dem Magistrat bitter bei Clemens VII., daß ihre Kirche durch die Abwesenheit des Dechanten J. B. großen geistlichen Schaden leide und bat, ihn zur Residenz oder zur Resignation zu zwingen; doch vergeblich. P. Balan, Monumenta saec. XVI. hist. ill. vol. I., Innsbruck 1885, p. 41 sq.

humanistischen und theologischen Schriftstellern, mit weltlichen und geistlichen Politikern seinen ganzen weitreichenden Einfluß aufbot, um der drohenden Vernichtung Luthers und seiner Lehre noch einmal den Weg zu verlegen: und zwar tat er es in der ausgesprochenen Absicht, durch Zeitgewinn — denn daß dieses Schiedsgericht ein praktisches Mittel zur Lösung der ungeheuren Schwierigkeiten, zur Eindämmung der von ihm in ihrer Tragweite ganz richtig abgeschätzten Bewegung sein würde, hat er selbst nicht geglaubt — den Sieg der reformatorischen Ideen zu sichern.

Wenn nun Dürer in seiner Klage um Luther sich bitter beschwert über »die falsche blinde Lehre«, die von dem »unchristlichen Papsttum« »erdichtet und aufgesetzt wurde, dadurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nichts fürgehalten«; wenn er dem »Locken« dieser Stimmen, »der Menschen Wahn« nicht folgen will, und nicht »der römischen«, sondern nur der Kirche Christi, die »durch Beschwerung und Geiz der Päpste, durch heiligen falschen Schein zertrennt worden ist«, so klingen uns diese Gedanken und ihre Form lutherisch: in jenen Monaten aber, als Dürer mit dem damals gewaltig erregten Erasmus verkehrte, waren sie zugleich erasmisch[29]), und nur so erklärt es sich, wie das empfängliche Gemüt des Künstlers bei der Kunde von Luthers Verschwinden seine zuversichtliche Hoffnung auf Erasmus als den zum äußersten entschlossenen »Ritter Christi« setzen konnte, der das angefangene Werk selbst mit Übernahme des Martyriums fortführen werde, während uns nur die spätere vorsichtige Zurückhaltung des greisen Gelehrten, seine ängstliche Verwahrung gegen so gefährlichen Ehrgeiz vor Augen steht. Damals aber rief er am Schluß seiner Flugschrift dem deutschen Volke Worte zu, die, im Verkehr mit Dürer gewiß mehr als einmal anklingend, jenen Nachhall in seiner Seele hinterlassen haben: er beginnt mit einem in gleichzeitigen Briefen oft wiederholten Lieblingssatze: »Es ist leicht, den Luther aus den Bibliotheken zu entfernen, aber es ist nicht leicht, ihn aus den Herzen und Gemütern der Menschen zu reißen, wenn nicht seine unwiderleglichen Beweise widerlegt werden, indem der Papst das Gegenteil mit dem Zeugnis der heiligen Schrift erweist. Man hat die Welt lange genug mit Schein und Gleisnerei betrogen: sie will aber hinfort belehrt und unterwiesen werden. Die Geister sind darauf vorbereitet, sich durch die Wahrheit lenken zu lassen, durch Bücherbrände können sie nicht mehr geschreckt werden. Und die Wahrheit wird doch nicht unterdrückt, wenn auch Luther unterdrückt werden sollte.«

Und nun erwäge man bei der Würdigung dieser kühnen Sprache,

---

29) Auch Dürer weilte an diesem Tage noch in Köln.

daß, wenn auch diese Schrift anonym erschien, Erasmus doch durch eine dem gleichen Zwecke dienende und mit denselben Mitteln schon in den Niederlanden, in Löwen und Antwerpen betriebene Agitation sich bereits bei den Zuträgern Aleanders, den Ordensbrüdern Hochstratens, bei seinen ihm feindlich gesinnten akademischen Genossen so verdächtig gemacht hatte, daß ihm der Nuntius in Köln seine verwegene Anfeindung der Bulle, nach deren Wortlaut jeder Versuch, ihre Veröffentlichung und Vollziehung zu hindern, die excommunicatio latae sententiae nach sich zog, ausdrücklich zum Vorwurf machte. Ja, seine theologischen Kollegen hatten schon, ganz abgesehen von wütenden Angriffen, die in Predigten der Karmeliten und Dominikaner gegen ihn gerichtet wurden, die Konsequenz daraus gezogen, daß sie ihn, der bisher als Professor ihrem Kreise angehört hatte, von Beschlüssen der Fakultät nicht mehr in Kenntnis setzten, ihn zu den Sitzungen nicht mehr einluden und ihn jedenfalls tatsächlich aus dieser Körperschaft ausschlossen. Man wird demnach zugeben, daß Erasmus, der im Machtbereich des burgundisch-spanischen Regiments in weit gefährlicherer Lage war als Luther unter dem Schutze seines Kurfürsten, schon viel, sehr viel gewagt hatte, als die trotz seiner heißen Bemühungen von Aleander durchgesetzte erste Verbrennung der lutherischen Schriften auf deutscher Erde, die in Köln am 12. November vollzogen wurde,[30]) ihn zum Rückzuge nötigte. Und wenn er nun auch von jetzt an in seinen Schreiben an politisch einflußreiche Personen sich gegen den drohenden Gegenschlag zu decken suchte, indem er jede Gemeinschaft mit Luther in Abrede stellte, so hat er doch in vertraulicheren Briefen und noch mehr im Antwerpener Freundeskreise, in dem er in den nächsten Monaten bis Ende April lange verkehrte[31]), vorerst noch dieselbe Sprache geführt und jeden Schritt seiner Gegner mit scharfer Kritik und lebhaften Protesten begleitet. Und so wie diese, um ihn zu verderben, in jenen Tagen den Nachweis zu führen pflegten, daß Luther eben nur ein Erasmianer sei, so kann man

30) Nach Löwen ist Erasmus nur mehr zu vorübergehendem Aufenthalt zurückgekehrt; mit dem Frühjahr 1521 siedelte er nach Anderlecht bei Brüssel über. — Vgl. etwa die Briefe des Erasmus an den Präsidenten des Gerichtshofes von Holland, Nik. Everards, der erste geschrieben auf der Durchreise in Mecheln, c. Ende März, der andere aus Antwerpen vom 17. April (Er. opp. III, col. 1697 sq.)

31) Lange-Fuhse S. 164, Z. 29 ff. Die Verwandtschaft ihrer religiösen Anschauungen hat ja Paul Weber in seiner überzeugenden Studie über »Dürers Weltanschauung« (Straßburg 1900), bes. in Kap. II, »Dürers Reiter und das Handbüchlein des christlichen Ritters von Erasmus v. R.« nachgewiesen. Das Buch ist eine befreiende Tat. — Zu S. 102 vermerke ich, daß die Oratio Constantii Eubuli nicht von Hutten, sondern von dem Schlettstädter Pfarrer Phrygio herrührt (»Anfänge« II, S. 47 f. und meine Arbeit über Wimpfeling in der Ztschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins N. F. XIII, S. 275 f.).

auf Grund der freundschaftlichen Beziehungen, die unser großer Künstler mit dem gerade im persönlichen Umgang so unendlich fesselnden Gelehrten unterhielt, sehr wohl behaupten, daß auch Dürer damals nicht minder Erasmianer wie Lutheraner war.

Wie nahe sich aber gerade in jenen Tagen, als die Nachricht von der verräterischen Gefangennahme Luthers das Gemüt Dürers aufs tiefste erschütterte, die beiden in der Richtung ihrer Gedanken berührten, mag man schließlich aus einem Zuge entnehmen, der, jedoch in charakteristischer Verschiedenheit, in ihren gleichzeitigen schriftlichen Äußerungen sich reflektiert:

Dürer schreibt am 17. Mai nach einem Appell an Erasmus als den Streiter Christi, der nun hervortreten, die Wahrheit beschützen und der Märtyrer Krone erlangen möge, in sein Tagebuch: »Du bist doch sonst ein altes Männchen; ich hab von dir gehört, daß du dir selbst noch zwei Jahre gegeben hast, die du noch etwas zu leisten taugest. Die lege wohl an, dem Evangelium und dem wahren christlichen Glauben zu Gut« — und in schwärmerischer Begeisterung sieht er schon den Freund mit der Glorie des Blutzeugen verherrlicht, einen zweiten David in siegreichem Kampfe mit den Pforten der Hölle, dem römischen Stuhl als einem trotzigen Goliath, und schließt sein Gebet mit einer apokalyptischen Vision, so die kirchenpolitische Situation in die ihm geläufigen künstlerischen Anschauungen übertragend.

Erasmus aber schreibt am 24. Mai aus Antwerpen an seinen Gönner William Warham, Erzbischof von Canterbury[32]): »Ein längeres Leben lehne ich nicht ab, aber ich bin auch nicht mit ängstlichem Wunsche darum besorgt; nur so lange möchte ich noch dauern, daß es mir gelänge, die Herzen der Menschen noch lebhafter mit dem Verlangen nach der reinen Lehre Christi zu erfüllen. Durch dieses Streben hoffe ich größere Gnade bei Jesu, unserm Herrn, zu erlangen, als wenn ich die Stufen der Peterskirche[33]) dreimal mit nackten Knien hinaufrutschte.«

Während nun Erasmus dank der Elastizität und Versatilität seines Geistes, obwohl er zeitlebens den Groll gegen Aleander im Herzen trug, der ihn in jenem Jahre auf die Folter gespannt, gedemütigt und zur Flucht aus der Heimat gezwungen hatte, sich immer besser in die Rolle eines doch nicht ganz auf seine kritische Selbständigkeit verzichtenden Verteidigers der alten Kirche hineinfand — während der aristophanische

32) D. Erasmi R. epistolae ad diversos etc. Basileae 1521, p. 546 sq.

33) Er meint natürlich die scala Lateranensis, die 28 Stufen vor der Kapelle Sancta Sanctorum, und die mit reichen Ablässen belohnte Verrichtung der preces graduales (J. Köstlin, Martin Luther, 5. Aufl. von G. Kawerau, Berlin 1903, Bd. I., S. 98, 749).

Spötter Pirkheimer die ihm angetane Schmach des Widerrufs[34]) mit trotzigem Ingrimm empfand und nur eben äußerlich, um der ärgsten Blamage auszuweichen, dem innerlich überwundenen Glauben anhing, hat der gemütstiefe, schlicht aufrichtige Dürer, dessen bisher vielfach überschätzte intellektuelle Fähigkeiten ihm eine freiere Stellungnahme gegenüber den theologischen Streitfragen nicht gestatteten, der aber die sittlichen und mystischen Grundzüge der lutherischen Lehre weit rückhaltloser und inniger sich angeeignet hatte, als jene großen Dialektiker, durch die in den folgenden Jahren ihm aufgezwungene Zurückhaltung sich schwer bedrückt gefühlt: der vorsichtige Rat des verbitterten Pirkheimer, die Rücksicht auf die eine möglichst korrekte politische Haltung anstrebenden »Herren« von Nürnberg, der selbst eine so freudige Bekennernatur wie Spengler Rechnung tragen mußte, die Abhängigkeit des armen Malers von der Gunst der habsburgischen Brüder, die dem kränkelnden Manne durch Entziehung seines sauer verdienten Leibgedingbriefes jederzeit einen harten Schlag versetzen konnten — Ferdinand weilte selbst längere Zeit in Nürnberg, und man gab überdies im katholischen Lager schon scharf acht auf Abtrünnige, die man durch materielle Mittel in Abhängigkeit erhalten zu können glaubte —, alles das benahm ihm nun jene Freudigkeit und Kühnheit des mündlichen Bekenntnisses und ließ ihm nur noch die melancholische[35]) Klage, wie er und seine Gesinnungsgenossen »um des christlichen Glaubens willen in Schmach und Gefahr stehen müßten, denn man schmähe sie nun als Ketzer«.[36]) So ist er denn zwar in dem Verzicht des durch die Übermacht der Verhältnisse bedrängten Mannes auf offenes Bekenntnis, auf mündliche Propaganda dem Beispiel vieler »Erasmianer«, besonders auch seiner Antwerpener Freunde wie Grapheus und Ägidius gefolgt, im Herzen aber hat er, wie eben jener Brief von 1524 beweist, nicht aufgehört, sich als Lutheraner zu fühlen und für den Sieg der reinen Lehre des Evangeliums über »ihre Widerpart, die armen, elenden, blinden Leut«, zu beten, durch sein künstlerisches Schaffen aber auch fernerhin »mit Lust zu protestieren«.

---

34) Vgl. mein Programm, Breslau 1896: Pirkheimers und Spenglers Lösung vom Banne.

35) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen Paul Webers über die der modernen Anschauung ganz entsprechende Bedeutung von Dürers »Melancholie«, a. a. O. S. 79 ff. und das VII. Kapitel »Die deutsche Melancholie am Vorabend der Reformation«.

36) Im Briefe an Kratzer vom 5. Dez. 1524, Lange-Fuhse S. 71.

Literaturbericht.

Skulptur.

Cornelius von Fabriczy. Medaillen der italienischen Renaissance. (Band IX der »Monographien des Kunstgewerbes«, herausgegeben von J. L. Sponsel.) Mit 181 Abbild. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. [1903].

Die mühevoll im Archiv und am einzelnen Kunstwerk angestellten Studien einmal zusammenzufassen zu einer von allem beengenden Detail befreiten Übersicht gewährt die freudige Genugtuung, mit der ein Architekt etwa an den Aufriß seines in allen Teilen durchdachten und berechneten Gebäudes geht. Eine solche gehobene Stimmung liegt über dem Buche v. Fabriczys, das nicht nur eine zwanzigjährige Beschäftigung mit dem Gegenstande zu vorläufigem Abschluß bringt, sondern auch ein immer erneutes Entzücken an der künstlerischen Schönheit der kleinen Objekte ausdrückt.

Eigentlich ist die Publikation in einer Serie von Monographien des Kunstgewerbes nur unter ein Notdach gebracht. Denn die Herstellung der kleinen künstlerisch gezierten Metallscheiben lag keineswegs in den Händen einer kunstgewerblichen Industrie. Die Medaillen der Renaissance sind Kunstwerke schlechthin, aristokratische Einzelerscheinungen gegenüber den in plebeischer Vielzahl vom Prägestock gelieferten Münzen. Unter den besorgten Blicken der Künstler gehen sie aus dem Schmelztiegel hervor, die Hand des Künstlers glättet, was der Guß etwa schuldig blieb, und überzieht sie mit einer zwischen braun und grün malerisch spielenden Patina. Die Münzen dagegen werden von dem hart geschnittenen Prägestempel, in gefühlloser Fabrikmäßigkeit herausgestanzt und zeigen den gemeinen Glanz des jeweils verwendeten Metalls ohne alle künstlerische Verschleierung. Auch sind die Medaillen Ehrenzeichen, Denkmäler en miniature, bestimmt für einen Großen als Auszeichnung, oder für die vor allen Stürmen gesicherte Geborgenheit im Innern eines Grabes, in der Höhlung eines Grundsteins. Sie haben einen

idealen Wert im Gegensatz zu dem Kurswert der Münzen. Weitaus der größte Teil von ihnen ist in Bronzen erhalten, obwohl Gold und Silber nicht selten den künstlerischen Wert der Gabe nach der materiellen Seite hin noch erhöhen half. Immer aber war dann dem aufdringlichen Glanz des Edelmetalls durch Künstlerhand der protzige Eindruck genommen.

Die hohe Zeit der Gußmedaille ist das 15. Jahrhundert. Als im 16. Jahrhundert erfahrene Goldschmiede das Prägeverfahren von seiner Unvollkommenheit und Unzuverlässigkeit befreiten, griff die unvornehmere Technik über, und es entsteht die schärfer, aber ohne individuelle Feinheit geprägte Schaumünze, die am Ende des 16. Jahrhunderts die Gußmedaille verdrängt. Die zunehmende Sicherheit beförderte auch auf diesem Gebiet die Abnahme des künstlerischen Empfindens. Ein Umschwung hat sich erst in der Gegenwart unter dem Vorgehen französicher Künstler vollzogen.

Die grundverschiedene Technik des Gießens und des Prägens gab dem Verf. das natürliche Einteilungsprinzip seiner Schrift. Der erste Teil (S. 1—86) behandelt die an den verschiedenen Pflegestätten zwischen Verona und Neapel beliebte Gußmedaille des Quattrocento; der zweite (S. 87—103) die geprägte Schaumünze im Cinquecento. Das starke räumliche Überwiegen des ersten Teiles ist nicht nur gerechtfertigt durch die größere Zahl der Stücke, sondern auch durch ihren erheblicheren Kunstwert. Die politisch verhängnisvolle, künstlerisch heilsame zentrifugale Kraft im Quattrocento kommt auch der Medaillistik zu gute. Überall stehen die Meister auf und steigern im Wettbewerb ihr Können. So hoch aber im allgemeinen das Niveau ist, an den Begründer dieses Kunstzweiges, an Vittor Pisano, reicht nur selten einer der Späteren noch heran. Keiner von ihnen hat eine so stolze Folge gleichwertiger Kunstwerke aufzuweisen wie jener; selbst Niccolò Forzore, der in Florenz, dem tätigsten aller Kunstzentren, arbeitet, bleibt zurück, auch wenn man ihm mit Bode noch den ganzen Vorrat der gleichzeitigen anonymen Meister zuschanzen wollte.

Dies buntgemischte Völkchen, das bosselnd über den kleinen runden Wachsscheiben sitzt, hat v. Fabriczy sauber aufgeteilt in ihre jeweiligen Wirkungskreise, die ihnen zukommenden Stücke noch einmal kritisch gesichtet, über die Lebensdaten der Dargestellten Nachricht gegeben, soweit sie zu erhalten war, und eine Charakteristik der einzelnen Meister angestrebt. Die bekannten Vorarbeiten von Julius Friedländer, Armand, Heiß und v. Sallet boten ihm dazu alles wünschenswerte Material. Aber er hat sich nicht bequem innerhalb der von jenen gesteckten Grenzen wie ein genußfreudiger Spaziergänger bewegt; er hat sein reiches Wissen und seine lange Erfahrung in den Dienst der scheinbar bescheidenen Aufgabe gestellt, hier erweitert, dort enger gezogen und nichts eingelassen, was nicht vorher die Zollgrenze seiner Kritik passiert hätte.

Die Frage nach dem Autor mußte ihn naturgemäß am häufigsten beschäftigen. Ich zähle die wichtigsten Ergebnisse auf, zu denen v. Fabriczy gelangt ist.

Vittore Pisano. Von den drei Bildnissen des L. B. Alberti, die Venturi kürzlich dem Meister zugeschrieben hat, erkennt v. Fabriczy nur das berühmte ovale Medaillon des Louvre an. Das Exemplar der Bibliothèque nationale ist für ihn eine gleichzeitige Nachahmung, das bei Gustave Dreyfuß eine Restitution des 16. Jahrhunderts.

L'Antico. Mit den von ihm bisher bekannten Stücken stimmen die Medaillen einer Magdalena Mantuana (dat. 1504), des Herzogs Francesco della Rovere (nach 1516), des Marchese d'Avalos und seiner berühmten Gattin Vittoria Colonna (zw. 1521 u. 1525) überein.

Gian Cristoforo Romano soll der Urheber der bisher aus rein äußerlich-zufälligen Gründen dem Venezianer Vittor Gambello zuerkannten Medaille des jugendlichen Kardinals Domenico Grimani sein.

Gian Marco Cavalli wird für die Medaille des Mantuaner Rechtsgelehrten Francesco Bonatti beansprucht.

Alessandro Vittoria gehören die vier unbezeichneten Denkmünzen auf den berühmten Arzt Tommaso Rangone († 1577) an.

Francia? Nur als die Arbeit der »schwereren Hand eines Adepten« möchte v. Fabriczy die Medaille auf Bernardo Rossi angesehen wissen. Sie kann erst nach Francias Tode (1517) entstanden sein, wenn der Revers sich auf die 1519 von dem neuernannten Legaten in Ravenna unterdrückte Anarchie bezieht.

Das Werk Bertoldos wird, wie inzwischen auch Bode getan hat, um die Medaille Alfonsos von Calabrien bereichert.

Lodovico da Foligno erhält an Caradossos Stelle die große 1470 datierte Sforzamedaille.

Niccolò Fiorentino. In der grobschlächtigeren Formengebung der den Kardinal Giovanni Medici darstellenden Medaille möchte v. Fabriczy lieber die Hand des Niccolò Forzore als die des zierlicheren Maître à l'Espérance erkennen.

Adriano Fiorentino. Diesen Meister hat der Verf. erst ganz kürzlich mühsam rekonstruiert (Jahrbuch der Kgl. Pr. Ksts. XXIV, 1903), wobei denn auch seine Tätigkeit als Medaillist in überraschender Weise festgestellt werden konnte. Ihm gehören an: die Medaillen auf Degenhard Pfeffinger († 1519), auf Ferdinand II. von Neapel, auf Gioviano Pontano, den Geheimschreiber König Ferdinands I., auf den Kardinal Camerlengo Raphael Riario (nach 1483) — eine frühere von 1478 ist die Arbeit des Römers Lysippus — und endlich die beiden auf die Herzogin Elisabetta Montefeltre und ihre Schwägerin Emilia Pia (1495).

Cristoforo di Geremia gilt hier als Künstler der Scarampimedaille, nicht zuletzt auch, weil der Kardinal nahe Beziehungen zu dem Künstler, seinem »dilecto fameglio« unterhielt.

Das Werk des Lysippus bereichert v. Fabriczy um die Medaillen des Parthenius, Pier Paolo Mellinis, Iesuallus, Kardinals Raphael Riario (1478 kreiert) und des späteren Protonotars Catelano Casali.

Caradosso wird die große geprägte Medaille von Julius II. auf Kosten Francias zugeteilt, und ihm werden auch die beiden auf den Kardinal Scaramuccia Trivulzio angewiesen.

Pollaiuolo und Michelozzo werden überhaupt und mit gutem Recht aus der Liste der Medailleure gestrichen und ihre Medaillen teils an Bertoldo, teils an einen Anonymen weitergegeben.

Andere neue Ergebnisse der Schrift beziehen sich auf die Datierung gewisser Medaillen. So werden z. B. die Medaillen Karls V. und Franz I. von Gian Maria Pomedello in das Jahr 1517 zur Feier des Friedenschlusses, der Verona befreite, datiert. Die Schaumünze des Federigo Montefeltre von Paolo da Ragusa, die den berühmten Condottiere noch ohne das zerbrochene Nasenbein darstellt, wird mit einleuchtenden Gründen gegen die Autorität Friedländers ins Jahr 1450 gesetzt, als Federigo Befehlshaber der napoletanischen Heere wurde. Die zweite Medaille des gleichen Künstlers auf König Alfons von Neapel wird, da sie »in Größe, Stil und Schrift der vorigen ganz analog« erscheint, nicht mehr für eine Restitution, sondern für ein Abbild nach dem Leben angesehen, ungefähr um dieselbe Zeit verfertigt. Dagegen hält v. Fabriczy die Alfonsomedaille des Cristoforo di Geremia für eine Restitution nach dem Vorbild der Montefeltremedaille des Clemens Urbinas. Die große, im Goethemuseum zu Weimar befindliche Schaumünze auf Ercole II d'Este, die Cellini nach eigener Aussage 1540 fertigte, ist der Originalabguß des nicht einmal ganz vollendeten Wachmodells.

Dies mag genügen, um zu zeigen, welche Anregung die strenge Forschung dem Buch, dessen Zweck zunächst eine populäre Belehrung sein soll, entnehmen kann. Das Abbildungsmaterial — Netzätzungen nach Gipsabgüssen — ist durchaus hinreichend und ersetzt für manchen Fall die schwerzugängliche und unhandliche Publikation von Heiß. Rechten ließe sich mit dem Verf. gelegentlich über die Charakteristik gewisser Künstler, wie Matteo de Pasti, Sperandio, Cellini. Die feurige Begeisterung der Weimarer Kunstfreunde ist da wohl ebenso über das Maß hinausgegangen wie hier das scharf geäußerte Mißfallen, das sich einmal, Cellini gegenüber, sogar zu bissigem Spott hat hinreißen lassen.

Hans Mackowsky.

Malerei.

Girolamo Mancini. La vita di Luca Signorelli. Firenze, Carnesecchi 1903, XVIII und 259 S. gr. 8° mit 81 Illustrationen in Lichtdruck.

Es ist die erste Monographie über den großen Meister von Cortona, die uns hier seit Dom. Mannis Vita (Milano 1756) in italienischer Sprache geboten wird, — zugleich die einzige, die — mag man auch des genannten Autors Verdienste um die Berichtigung mancher Versehen Vasaris gebührend anschlagen — auf der Höhe moderner Forschung steht. Ihr Verfasser ist den Freunden der Kultur und Kunst der Renaissance seit langem wohlbekannt. Verdanken sie ihm doch die bisher beste Biographie L. Batt. Albertis und die Herausgabe seiner ungedruckten Schriften, sowie von Gellis Vite d'artisti, ferner die Lebensbeschreibung Lorenzo Vallas, die große Urkundensammlung zur mittelalterlichen Geschichte seiner Heimat Cortona und als Supplement dazu, aus ihren Daten geschöpft, die Schrift: Il contributo dei Cortonesi alla Cultura italiana (Firenze 1898), die auch sämtliche, auf urkundlichen Grundlagen beruhende Nachrichten über Kunst und Künstler Cortonas enthält und deshalb für uns von besonder Bedeutung ist. In allen diesen Arbeiten bewährt sich Mancini als höchst gewissenhafter, überall auf die Quellen zurückgehender Forscher, dessen geradezu einzige Kenntnis der Geschichte und Kultur seiner Vaterstadt ihn auch für die Lösung der Aufgabe als vorzüglich geeignet erscheinen läßt, die er sich in seinem jüngsten Buch gesetzt hat. Wenn wir hierbei etwas bedauern müssen, so ist es der Umstand, daß der Verfasser sich begnügt hat, bloß die Nachweise für seine auch in diesem Falle durchaus auf urkundlichen Grundlagen aufgebaute Darstellung zu verzeichnen, ohne auch den Text wo nicht aller, doch wenigstens der bedeutendsten Belege — wozu wir vor allem die Testamente des Meisters rechnen — abzudrucken. Ein zweites, was wir an dem Buche vermissen, ist das chronologische Verzeichnis der Werke seines Helden. Dank den zahlreichen urkundlichen Vermerken, die wir dafür besitzen, hätte es in ziemlicher Vollständigkeit aufgestellt werden können und würde die Benutzbarkeit der schönen Arbeit wesentlich gefördert haben. Damit sind wir aber auch mit unsern Ausstellungen am Ende und möchten nun im folgenden einiges davon, was uns Mancini neues bringt, hervorheben.

Gleich zu Beginn wird die Angabe Vasaris, Signorellis Mutter sei die Schwester seines Vorfahren Lazzaro Vasari gewesen, als irrig erwiesen. Wir kennen ja die Schwäche des Aretiner Biographen, sich der Verwandtschaft und Freundschaft mit großen Künstlern zu rühmen, und so mag vielleicht eine entfernte Familienbeziehung sich bei ihm zu der falschen Behauptung verdichtet haben. Ebenso ergeht es dem aus Vasaris

Daten sich ergebenden Geburtsjahre Signorellis (1439). Von den durch unsern Verfasser dagegen vorgebrachten Gründen sind die schwerwiegendsten: 1. daß Lucas Vater 1439 erst 20 Jahre zählte, also schon mit 19 geheiratet haben sollte, 2. daß Luca, als er Piero della Francesca an dessen um 1460—1466 ausgeführten Fresken in S. Francesco zu Arezzo half, schon 21—27 Jahre gezählt haben müßte, also nicht mehr der ganz junge Lehrling hätte sein können, als den ihn Vasaris aufführt, und 3. daß Luca, als er 1472 laut Vasaris Aufgabe zuerst mit selbständigen Arbeiten in Arezzo hervortrat, schon 33 Jahre alt gewesen sein müßte — eine für einen so begabten Künstler doch unwahrscheinlich späte Betätigung. Diese Gründe veranlassen unsern Verfasser, das Geburtsjahr Signorellis etwa 10 Jahre später, also um 1450 anzunehmen, wonach dann nicht bloß die obigen Daten sich mit größerer Wahrscheinlichkeit seiner Biographie einfügen, sondern auch die Lebensdauer des bis in sein letztes Jahr noch mit großen Altarbildern beschäftigten Meisters sich — plausibler als mit Vasaris 82 Jahren — mit 72 Jahren bestimmt. Ebenso wird mit der von Della Valle aufgebrachten und noch von dem jüngsten Annotator Vasaris beibehaltenen Angabe, Luca habe in Orvieto einen natürlichen Sohn Polidoro besessen, aufgeräumt und urkundlich bewiesen, der »muratore« dieses Namens habe nichts mit Luca zu tun, da er schon fünf Jahre vor dessen Ankunft in Orvieto das Amt des städtischen Schatzmeisters bekleidete. — Wo wir dem Verfasser nicht folgen können, ist in der aus ganz oberflächlicher Ähnlichkeit der Landschaft und Architekturstaffage hergeleiteten Zuteilung des bekannten Tiberius Gracchus der Galerie zu Budapest an Pinturicchio: ihr widerspricht durchaus der Charakter der Hauptgestalt selbst. Ebensowenig scheint uns aber auch die von anderer Seite vorgeschlagene Zuweisung an Nicc. Alunno zuzutreffen, für die die Analogie einiger Staffagefiguren mit solchen in der diesem Meister zugehörigen Predella im Louvre vorgebracht wird. Wir setzen den Maler des Tiberius Gracchus in die unmittelbare Nähe Signorellis (Francesco Signorelli?). Interessant ist, was der Verfasser bei Gelegenheit der Besprechung von Signorellis Sixtinafresken über die Persönlichkeit des Bartol. della Gatta beibringt. Durch die Auffindung einer Urkunde ist jüngst sein wahrer Name Don Piero d' Antonio Dei da Firenze bekannt geworden (Crowe und Cav. ital. Ausgabe VIII. 539). Nun hat aber Mancini in den Verzeichnissen der Mönche des Klosters S. Maria degli Angeli, in dem unser Meister seine Gelübde abgelegt hat, diesen Namen nicht, wohl aber den eines Don Pierino d' Antonio della Fioraia mit dem Zusatze »et dipoi si partì et andonne pell' ordine« gefunden. Das würde auf den Künstler passen und es bliebe hiernach unbestimmt, ob er der Familie Dei oder Della Fioraia angehört habe. Für die Ausmalung der beiden Sakristeien

zu Loreto durch Melozzo und Signorelli allegiert Mancini, statt des dafür bisher angenommenen Datums von c. 1478, das Jahr 1488. Damals besuchte der Kardinal Girolamo Basso zum erstenmal seine Diözese und wird wohl die Ausmalung angeordnet haben. Die Betrauung Signorellis scheint naturgemäß die Bekanntschaft der Kardinals mit dessen Fresken in der Sixtina (1483) vorauszusetzen; und von Melozzo steht urkundlich fest, daß er 1477—1481 in Rom beschäftigt war. So hat denn Mancinis Annahme alle Wahrscheinlichkeit für sich. Für das Berliner Pansbild ist unserm Verfasser die ansprechende Deutung Roger E. Frys entgangen (Repertorium XXVI, 261). Ob das hier zuerst für Signorelli in Anspruch genommene kleine Triptychon der Domsakristei zu Volterra auch sicher ihm angehört, entzieht sich unserm Urteil, da es uns unbekannt ist. Die herrliche Verkündigung am gleichen Orte verdankt ihre Inspiration kaum — wie Mancini will — der Annunziata Giov. Santis in der Brera: nur die Architekturstaffage hat in beiden Gemälden Ähnlichkeit, sonst sind beide Kompositionen wesentlich verschieden. Raffaels Christus am Kreuz zwischen Heiligen ist nicht mehr im Besitz Lord Dudleys, sondern vor einigen Jahren in den Mr. Monds übergegangen (S. 83); die weibliche Heilige Signorellis in der Sammlung Poldi Pezzoli ist nicht S. Lucia, sondern S. Barbara, wie der Turm im Hintergrunde beweist (S. 94); die Vita inedita di Raffaello, Roma 1791, hätte nicht (wie S. 143 geschieht) als Quellenschrift zitiert werden sollen, nachdem A. Springer sie als Fälschung ihres Herausgebers Comolli erwiesen hat (s. Repertorium V, 357). Der Gegenstand des einen der beiden untergegangenen Wandbilder Signorellis für Pal. Petrucci in Siena war die Verleumdung des Apelles nach Lukians Beschreibung (nicht wie S. 147 angegeben wird König Midas); von den beiden erhaltenen befindet sich der Coriolan nicht auch in der National Gallery, sondern unseres Wissens in der Galerie zu Liverpool (eine Replik besitzt Mr. Mond; Nummer 911, unter der Mancini das Bild aus dem Katalog der National Gallery anführt, ist Pinturicchios Penelope). Die S. 150 erwähnten Zeichnungen aus dem venezianischen Skizzenbuch hätten nicht als Werke Raffaels qualifiziert werden dürfen: soviel steht heute wenigstens fest, daß er bei jenem Taccuino die Hand nicht im Spiele gehabt hat. S. 173 berichtet unser Verfasser, es befinde sich in Casa Ginori noch heut ein Replik des jüngst von dort in die Pinakothek zu München gelangten Tondos. Es kann sich dabei wohl nur um eine Kopie handeln, die der Besitzer von dem Original anfertigen ließ. Was das zweite ehemals im Besitze Ginori befindliche Bild betrifft, dessen Verbleib Mancini nicht nachweisen kann, so ist dies nichts anderes als das schon von Knapp (Piero di Cosimo, Halle 1899, S. 65) als Werk Pieros di Cosimo erkannte Rundbild, das

vor einigen Jahren an Th. Lawrie in Glasgow verkauft, von ihm 1899 an die Straßburger Galerie abgetreten wurde. Interessant ist der Nachweis, daß die aus Montepulciano in die Uffizien gelangte Predella No. 1298 zu einem an genanntem Orte in der Kirche S. Lucia noch vorhandenen, aber bisher nicht als Signorelli erkannten Bilde der Madonna gehört habe (S. 177); wichtig die Berichtigung zu Vasari III, 695 n. 3, wonach die jetzt im Chor des Doms zu Cortona hängende Konzeption nicht eine Arbeit Zaccagninis, sondern das für den Hochaltar der Kathedrale 1519—21 von Signorelli gemalte Bild sei.

Auch äußerlich präsentiert sich das vorliegende Werk als einfach vornehme Leistung des italienischen Buchdruckes. Der klare Satz auf glanzlosem weißen Papier wirkt im Gegensatz zu dem bei uns leider überhandnehmenden Gebrauch satinierten Papiers wahrhaft wohltätig; die Qualität der Illustrationen ist durchaus befriedigend, zum Teil sogar über das gewohnte Mittelmaß hinausgehend. *C. v. Fabriczy.*

Kunsthandwerk.

Gustav Jacoby. Japanische Schwertzieraten. Beschreibung einer kunstgeschichtlich geordneten Sammlung, mit Charakteristiken der Künstler und Schulen. Mit 37 Tafeln in Heliogravüre. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1904. Je 1 Bd. Text 4° und Tafeln fol.

Gegenüber den Problemen der japanischen Kunstgeschichte sind wir Europäer arg in Verlegenheit. Die japanische Sprache und ihre Schriftzeichen bilden bekanntlich für sich allein eines der schwierigsten Studiengebiete. Wenn es gilt, ältere Texte zu entziffern, ist selbst der gebildete Japaner oft unsicher. Dringt der europäische Kunstgelehrte, sei es allein, sei es mit Hilfe schriftkundiger Japaner, bis zu den Quellenwerken vor, so findet er zahlreiche, sehr eingehende Künstlergeschichten voller Namen, Stammbäume und Daten; allein er hat wenig Anhalt dafür, wie er die geschichtliche Wahrheit und die Künstlerlegende scheiden soll. Die Kunstwerke selbst sind teils in den japanischen Tempeln, Schatzhäusern und Privatkammern verborgen, teils über drei Weltteile zerstreut. Es ist ungemein schwer, sie mit den Schriftquellen in sicheren Einklang zu bringen. In der japanischen Kunst ist die Überlieferung mächtiger als irgendwo. Ganze Schulen leben davon, die Art und die Werke der berühmten Meister zu wiederholen. Deren Namen und Zeichen führen die Späteren ohne Bedenken fort; auch die absichtliche Fälschung blüht. Es kommt hinzu, daß das Auge und das Urteil des Europäers sich dem Auge und dem Urteil des Japaners nur

sehr schwer anpassen. Es ist daher keine Unbill, wenn man alle europäischen Bemühungen um die japanische Kunstgeschichte skeptisch ansieht.

Indessen werden wir doppelt dankbar sein, wenn im Bewußtsein aller dieser Hemmnisse der ernstliche Versuch gemacht wird, dieses oder jenes Gebiet der japanischen Kunst kritisch zu klären. Vor allem wir Deutsche, die wir im Sammeln und Erforschen ostasiatischer Kunst hinter den Franzosen, den Engländern und den Amerikanern so lange zurückgeblieben sind. Heute haben wir die Freude, ein deutsches Werk anzuzeigen, zu dem ein zielbewußter Sammelfleiß und ein gründlicher Wissendrang gleich viel beigetragen haben.

Die Schwertzieraten sind bekanntlich eines der anziehendsten Gebiete des japanischen Kunsthandwerks. So lange jeder Japaner von Stand Waffen trug, sind die Stichblätter (Tsuba), die Beschlagstücke des Griffes (Fuchi-Kashira und Menuki), die Messer (Kodzuka) und Schwertnadeln (Kogai) in den verschiedensten Metalltechniken und mit den mannigfachsten Motiven verziert worden. Die Motive allein sind so anziehend und lehrreich, daß Justus Brinckmann die große Sammlung, die er im Hamburgischen Museum vereinigt hatte, zunächst nur nach ihnen ordnete. Die Schulen und Meister zu berücksichtigen, ward erst möglich, als Japaner die betreffenden Quellenschriften aufsuchten. T. Hayashi in Paris hat das Verdienst, 1894 in dem Katalog der kleinen Sammlung, die er dem Louvre geschenkt hatte, den ersten Versuch einer historischen Ordnung gemacht zu haben. Auf Brinckmanns Anregung hat sein Assistent Shinkichi Hara in Hamburg die 42 Quellenwerke (das älteste von 1692), die ihm zugänglich geworden sind, durchgearbeitet und nach fünfjährigen Mühen 1902 das grundlegende Buch »Die Meister der japanischen Schwertzieraten« veröffentlicht. Danach ist in Hamburg eine zweite Sammlung des Museums historisch geordnet worden.

Inzwischen hat Herr Gustav Jacoby in Berlin durch jahrelangen Fleiß und ansehnliche Opfer eine nach Zahl und Qualität glänzende Sammlung von Schwertzieraten vereinigt. Im Einvernehmen mit Sh. Hara hat er durch weitere Quellenforschung und kritische Sichtung der Techniken und Schulen das schwierige Gebiet vertieft, die Schulen schärfer umrissen, neue Gruppen zusammengeschlossen. In der bescheidenen Form eines Kataloges seiner Sammlung, als einleitenden und beschreibenden Text zu dem stattlichen Tafelbande, gibt er eine eingehende Übersicht über die Geschichte dieser Kunst. Unter den mehr als fünfzig Gruppen, die er charakterisiert, sind teils die Werke und Schulen bestimmter Meister, ihrer Jünger und Nachfolger, teils Gruppen, die sich auf bestimmte Städte oder Landschaften zurückführen lassen, teils technische Verfahren besonderer Art. Es ist erklärlich, daß diese Merkmale

oft ineinander fließen; der Verfasser selbst ist sich darüber klar, daß man noch am Anfang der Forschung steht und weitere Einzeluntersuchungen, Funde von Quellenschriften, die Entdeckung weiterer mit Namen bezeichneter Stücke u. a. m. noch manche Aufklärung bringen werden.

Es ist nicht möglich, hier die vielen Schulen einzeln aufzuzählen. Sie sondern sich vor allem in zwei große Gruppen: die Meister der eisernen Stichblätter (Tsuba-Meister) und die Ziseleure, die vorwiegend in legierten Metallen (Bronze u. a.) arbeiten und außer den Stichblättern besonders die übrigen Verzierungen der Schwerter fertigten. Die Eisenschneider, die mit ihren Durchbrechungen und ihren flachen Modellierungen das Größte in dieser Technik geleistet haben, sind zum Teil aus den Plattnern, den Herstellern der Rüstungen, hervorgegangen, wie die Miochin-Familie, zum Teil aus den Schwertfegern, die die wundervollen Klingen fertigten (so die Umetada-Familie). Daß die ältesten verzierten Stichblätter erst dem 15. Jahrhundert angehören, wird mit Nachdruck betont. Früh hat man in das Eisen gelbes Metall eingehämmert (die Fushimi-Arbeiten). Weitere Gruppen dieser Technik zeigen Muster von chinesischem Geschmack. Dann wurde der Eisenschnitt mit den verschiedenen Techniken der Ziseleure gemischt.

Unter den Ziseleuren steht die alte Goto-Schule mit der durch Jahrhunderte reichenden Reihe kunstvoller Meister voran. Sie arbeitet das legierte Metall zu zierlichen Reliefs aus, besonders gern das schöne, schwärzliche Shakudo. Die Nara-Schule legt dagegen in Eisen Reliefs aus anderen Metallen ein. Eine dritte große Gruppe bildet die Yokoya-Schule, die Graveure. Sie alle zerfallen in vielerlei nach Meistern, Orten und Verfahren unterscheidbare Zweige. Technich gesondert sind die Emailarbeiten der Hirata-Schule. Viele von diesen Verfahren sind geübt worden, bis beim Einbrechen europäischer Gewohnheiten das Schwertertragen außer Übung kam.

Die anschaulichen Beispiele auf den 37 trefflichen Heliogravürtafeln gehören sämtlich der Sammlung des Verfassers an und zeigen einen höchst wählerischen, sicheren Geschmack. Wir empfinden dabei, wie vorteilhaft es ist, wenn ein unabhängiger Sammler sich selber das Material für seine Forschungen zu schaffen vermag. Der Typus des Amateurs, der in Frankreich und England der Kunst und der Kunstgeschichte so große Dienste geleistet hat, ist bei uns noch selten. Wir dürfen froh sein, ihn jetzt bei uns im Dienste der japanischen Kunst zu finden, die solcher Förderung so sehr bedarf. *Peter Jessen.*

Topographie.

Adolfo Avena. Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali, vol. I°: del periodo 1891—1901. Roma, Officina poligrafica romana 1902. XXII u. 410 S. 4°: mit 256 Illustrationen in Lichtdruck. —

In diesem mit großem typographischen Aufwand und vortrefflichem Bildschmuck ausgestatteten Bande haben wir einen jener Berichte vor uns, den die vor zehn Jahren vom damaligen Unterrichtsminister Pasquale Villari ins Leben gerufenen »Regionalämter für die Erhaltung der Kunstdenkmäler» auf Grund einer Verfügung des nach mehrjähriger auch in bezug der Förderung künstlerischer Interessen erfolgreicher Tätigkeit unlängst abgedankten Ministers Nasi neuerdings der Öffentlichkeit übergeben haben. Laut der Absicht des Genannten sollten die in Rede stehenden Ämter darin nicht nur von ihrer erhaltenden und wiederherstellenden Tätigkeit Rechenschaft geben; sie sollten, indem sie die vornehmsten der ihrer Sorge anvertrauten Monumente in fast monographischer Ausführlichkeit vorführen, der Wissenschaft die Grundlagen für fernere Spezialstudien liefern, überdies aber das Interesse für diese nationalen Schätze sowie ihre Kenntnis in weitern Kreisen wecken und sie für deren Pflege gewinnen.

Architekt Avena, der Vorstand des Regionalamtes für Süditalien — des ausgedehntesten unter allen, da es für sich allein etwa den vierten Teil der Halbinsel umfaßt —, hat nun in dem vorliegenden Bande, der das erste Dezennium seit dem Inslebentreten der neuen Institution umfaßt (andere sollen ihm in längern oder kürzern Zwischenräumen je nach Erfordernis nachfolgen) den Nachdruck besonders auf die letztere Seite gelegt und damit eine Arbeit geliefert, deren Bedeutung weitaus über ihre nächste Veranlassung hinausreicht. Kann man sie doch als die erste bezeichnen, die ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des grundlegenden Werkes von H. W. Schulz die seither gewonnenen Ergebnisse zusammenfaßt.[1]) Wohl blieb nach den überaus sorgfältigen Forschungen des Genannten für die historische Seite im pragmatischen Sinne wenig wesentliches zu ergänzen; dafür aber gelangt hier die technisch-konstruktive und künstlerische Seite — dank des durch die Fesseln zeitlicher Einschränkung nicht behemmten Studiums der einzelnen Denkmäler und der von Amts wegen zur Verfügung stehenden Behelfe für ihre technische Untersuchung und Prüfung, Aufnahme u. s. f. — in dort nicht erreichtem Maße (wenn wir von den mustergültigen Aufnahmen Schulzs absehen) zur Geltung.

[1]) Inzwischen ist der erste Band von E. Bertaux's groß angelegter Arbeit über die Kunst Süditaliens erschienen, über die wir an dieser Stelle baldigst zu berichten gedenken.

Infolge dieser günstigen Umstände hat denn auch unser Verfasser die Baugeschichte mancher der in Betracht kommenden Schöpfungeu aufzuklären, die Elemente für die nunmehr auf sichrere Argumente gestützte Lösung bisher kontroverser Fragen zu liefern vermocht. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß er in einzelnen Fällen zu Schlußfolgerungen gelangte, die von jenen abweichen, welche man nach den Ergebnissen der bisherigen Forschung als endgültig betrachtet hatte. Es sei dies betreffend nur auf die Ausführungen Avenas über die Kathedralen von Bari, Bitonto, Ruvo und Neapel, über S. Trinità zu Venosa, S. Maria maggiore zu Siponto und das Mausoleum Boemunds zu Canosa hingewiesen; selbst in den Fällen, wo sie im einzelnen nicht alles als festgestellt oder annehmbar erscheinen lassen, werden sie jedenfalls Anlaß und Grundlage zur Diskussion bieten, deren Ergebnis dann die Wahrheit klarstellen dürfte. Den Ernst aber, womit der Verfasser seine Aufgaben verfolgt, den hohen Standpunkt, den er dabei vor Augen hält, bezeugen am besten folgende Sätze aus der Einleitung seines Werks: »Die Wiederherstellung eines Denkmals in ihrer wahren und hohen Bedeutung soll nicht etwa der bloße Vorwand zu Arbeit sein, sondern ein Werk ernstesten Studiums, ja religiöser Hingabe, eine Tat, durch die wir Modernen dem unsterblichen Genius vergangener Jahrhunderte unsere Ehrfurcht beweisen. Wer ein Monument der Kunst erhält, es so sichert, daß es den unerbittlichen Gesetzen der Zeit noch ferner Widerstand zu leisten vermag, wer es studiert, seine Schönheiten erforscht und würdigt, der erfüllt eine hohe Kultursendung.«

Über die materielle Seite der Leistungen, um die es sich hier handelt, geben die folgenden ziffermäßigen Angaben Aufschluß: Die im Dezennium 1891—1901 als mehr oder weniger dringend zur Ausführung veranschlagten Arbeiten beliefen sich auf rund 745000 Lire (wovon auf das Museum und die Nationalbibliothek zu Neapel allein rund 230000 Lire entfallen). Hievon wurden tatsächlich Arbeiten im Kostenbetrage von 243000 Lire (66000 Lire fürs Museum zu Neapel) ausgeführt, etwa ein Drittel der veranschlagten. Auch im gesegneten Lande der Kunst also wird die Erfüllung ihrer Forderungen von den aktuelleren Bedürfnissen des Staatsorganismus stark in den Hindergrund gedrängt!

Aus der Reihe der Monographien, die der Verfasser über einige der bedeutendsten unter der großen Zahl der Baudenkmäler Süditaliens dem vorliegenden Bande einverleibt hat, nennen wir die des stolzen Hohenstaufenschlosses Castel del Monte mit vorzüglichen Aufnahmen bezw. Restaurationen seiner Details durch den an den Monumenten Apuliens vielfach beschäftigten Architekten Ettore Bernich; der Kathedrale von Bari, für die die Entwicklung ihres Grundplans durch drei Bauperioden auf Grund

von Probegrabungen nachgewiesen wird: die erste quadratische Anlage, samt dem abgetrennt stehenden runden Baptisterium (trullo) von unbestimmter Gründungszeit, die zweite basilikale Anlage vollendet vor 1064, die dritte mit hinzugefügtem Querschiff und äußerer Pfeilerarkadenreihe längs der Seitenschiffe vom Jahre 1178; der bisher fast unbekannten Kathedrale von Larino (Provinz Campobasso), gegründet im 13. Jahrhundert, vollendet mit dem reichen Portal, dat. 1319; des Benediktinerinnen-Klosters S. Benedetto zu Brindisi, ursprünglich eines byzantinischen Baues aus dem 8. Jahrhundert, wie sein Kreuzgang, dem von S. Sofia in Benevent sehr ähnlich, beweist, während die Kirche zu Ende des 11. Jahrhunderts einen Wiederaufbau erfuhr und das Innere 1750 völlig verrestauriert wurde; der Abtei S. Trinità zu Venosa, von der uns die ersten genauen Aufnahmen und reichliche Illustrationen geboten wurden. Der Verfasser leugnet hiebei die von E. Bertaux allegierte Abhängigkeit ihres Chorumganges von französischen Vorbildern (Paray le Monial), indem er als Modell des Baues vielmehr den Dom von Aversa ansieht, dessen Vollendung er zwischen 1059 und 1093 setzt. Die Frage muß vor der Hand in suspenso bleiben: uns wenigstens fehlen die Behelfe, um zu entscheiden, ob wir in der heutigen Anlage des Chors von Aversa einen Teil ihres ursprünglichen Baues vor uns haben, oder ob er einem späteren Umbau angehört. Bisher wurde er teils der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Bertaux), teils gar dem 13. zugeschrieben (Schulz). Reiche Vorführung in Wort und Bild erfahren ferner die Monumente von Ravello, unter andern die grotteske Apsisfreske der Krypta von S. Giovanni del Toro, und das kürzlich entdeckte Stuccorelief der hl. Katharina, toskanisch um 1450 in einer Nebenkapelle derselben Kirche, sowie der jüngst durch zweckentsprechende Restaurierung vor dem drohenden Untergange bewahrte Campanile von S. Pantaleone, einer der schönsten jenes maurisch-normannischen Mischstils. Überaus verdienstlich ist sodann die Mitteilung einer Anzahl solcher baulichen Details in Aufnahmen des Verfassers, die dem »Sventramento« Neapels zum Opfer gefallen sind (Portale, Fenster, Gesimse des 15. und 16. Jahrhunderts). Aus einer zur Veröffentlichung fertiggestellten Monographie des Castel Nuovo bietet Avena eine Anzahl bildlicher Proben, die unsere Neugierde auf das zu Erwartende erregen. Eben ist der Künstler mit den Wiederherstellungsarbeiten an diesem so lange vernachlässigten Baudenkmal befaßt.

Noch eingehender als die vorbesprochenen werden uns drei der hervorragendsten Monumente Apuliens vorgeführt: die Kathedralen von Bitonto, Ruvo und Siponto. Die erste befindet sich in voller Wiederherstellung durch den obengenannten Architekten Bernich (sie war 1721 vollständig barockisiert worden), die ihr die mächtige Wirkung ihrer

ursprünglichen Konzeption zurückgeben und sie als die bedeutendste Schöpfung des Übergangs von der normännischen zur schwäbischen Epoche erscheinen lassen wird. Bei der der gleichen Zeit angehörigen Kathedrale von Ruvo, deren ursprüngliche Anlage durch spätere Änderungen auch stark gelitten hat (Erhöhung des Bodenniveaus im Äußern, Einbezug der äußeren Pfeilerarkaden der Seitenschiffe in das Innere als Kapellen, Flachdecke anstatt des offenen Dachstuhls, Stuccoüberzug des Innern) sind die Wiederherstellungsarbeiten eben erst begonnen worden. Die höchst interessante, auf byzantinischen Ursprung zurückgehende Kirche S. M. maggiore zu Siponto, in ihrer jetzigen Gestalt 1117 geweiht, hat sich trotz Erdbeben und sonstiger Unbilden der Natur und Menschenhände, mit Ausnahme der infolge eines jüngeren Anbaues alterierten Nordseite verhältnißmäßig gut erhalten und es wird sich bei ihrer demnächst in Angriff zu nehmenden Restauration nicht um so durchgreifende Arbeiten handeln, wie bei den Domen von Bitonto und Ruvo. —

Ein im Anhang gegebenes Verzeichnis der Baudenkmäler in den Provinzen Süditaliens zählt deren nicht weniger als 730 auf — ein Zeugnis für den Reichtum dieses Landesteils an Werken der Kunst, aber auch für die außerordentlichen Ansprüche, die ihre Erhaltung an Staat, Kirchenverwaltungen und Private stellt!

C. v. Fabriczy.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Sigilgaitabüste im Dom zu Ravello macht A. Filangieri Candida zum Gegenstand einer jüngst veröffentlichten Studie (Del preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel Duomo di Ravello. Trani, 1903, 34 S. gr. 8°). Ein literarisches Zeugnis vom Beginn des 16. Jahrhunderts stellt fest, daß sie schon damals — wie heute — über der Tür der 1272 auf Kosten Niccolò Rufolos, des Gatten Sigilgaitas von Nicolaus de Bartolomeo aus Foggia errichteten Kanzel stand, obwohl sie ursprünglich sicherlich nicht für diese Stelle bestimmt sein konnte. Die Tradition, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch der Lokalhistoriker Amalfis, F. Pansa, Ausdruck gab, sah darin die Königin Johanna I. von Neapel. W. Schulz war der Erste, der sie auf den Namen Sigilgaita taufte; es bewog ihn dazu die an der rechten Treppenwange der Kanzel befindliche lange Inschrift, die den oben erwähnten Niccolò Rufolo als Stifter bezeichnet. Der Taufe von Schulz folgten seither alle, die sich mit der Büste beschäftigten (Crowe u. Cavalcaselle, Schnaase, Hettner, Salazaro u. a.). Unser Verfasser weist nun aus dem Wortlaut der Inschrift der Kanzel, sowie eines zweiten heut nicht mehr vorhandenen Denkmals nach, daß Sigilgaita im Jahre 1272 schon einen erwachsenen, ja verheirateten Enkel hatte, also jedenfalls viel älter war, als die von der Büste dargestellte, im Alter von höchstens vierzig Jahren stehende Frau. Daß aber die Büste, wie es die Chronologie bei solcher Annahme verlangen würde, etwa schon ein Menschenalter früher entstanden sein sollte, ist sowohl durch ihre hohe künstlerische Vollendung, als namentlich auch durch kostümgeschichtliche Erwägungen ausgeschlossen. Ferner stellt der Verfasser die sehr richtige Behauptung auf, die beiden Reliefporträts in den Zwickeln der Kanzeltür stellten nicht (wie Cavalcaselle u. a. angenommen haben) zwei der vier Söhne Niccolò Rufolos, sondern ihn selbst und seine Gattin Sigilgaita dar. Als Stifter des Werkes hatten ihre Porträts an demselben ebenso viel Sinn, als die von zweien ihrer Söhne sinnlos gewesen wären. Überdies stellt eine etwas genauere Prüfung der

beiden Reliefbildnisse es außer Zweifel, daß wir es darin mit einem männlichen und einem weiblichen zu tun haben. Wenn uns beide als die Abbilder eines würdigen Großelternpaares (s. oben) einen viel zu jugendlichen Eindruck machen, so müssen wir dies — nach Filangieris Ansicht — dem Unvermögen des Künstlers, die Realität charakteristisch wiederzugeben, zuschreiben. Daß er viel tiefer stand, als der Schöpfer der Sigilgaitabüste, ist offenbar. In diesem aber Niccolò Pisano zu erkennen, hält der Verfasser nicht für ausgeschlossen, mit Rücksicht auf die Vortrefflichkeit des Werkes und dessen stilistische Anknüpfungspunkte mit Pisanos Arbeiten zu Pisa und Siena. Was endlich die Person der Dargestellten anlangt, so scheint ihm ihre Identifikation mit Anna Rufolo, der Gattin Matteos, des Erstgeborenen Sigilgaitas, nicht unwahrscheinlich. Matteo war ein Günstling Karls I. von Anjou und einer der reichsten Magnaten des Reichs, seine Gattin († 1295) wegen ihrer Schönheit von ihren Zeitgenossen gepriesen. Allein das Glück ihres Hauses ging durch Schuld Matteos noch bei ihren Lebzeiten in die Brüche, ihre Besitztümer in andere Hände über. So mag wohl in der Folge einer der späteren Besitzer ihres Palastes zu Ravello die Büste in den Dom übertragen haben und zwar auf das Denkmal, das als Stiftung der Familie beglaubigt war.

C. v. F.

Ein neues Werk lombardischer Holzskulptur. Über ein solches berichtet dessen Entdecker Diego Sant' Ambrogio in einem Artikel des Archivio storico lodigiano (Lodi, Anno 1903 p. 59 ff.). Es schmückt einen Altar des mitten in freiem Felde einsam gelegenen Oratoriums S. Maria del Paladino, etwa drei Kilometer südöstlich von Rivolta d'Adda gelegen, welch letzterer Ort in der Umgebung von Treviglio aus Anlaß seines eben in voller Restauration begriffenen Augustinerchorherrnstiftes, eines lombardoromanischen Baues vom Ende des 11. Jahrhunderts, in jüngster Zeit oft genannt wurde. — Unser Altar erhält schon dadurch besonderes Interesse, daß seine Inschrift: „Bonhioannes de Lupis de Laude intaliavit pinxit et doravit MCCCCLXXX“ uns den Künstler und die Entstehungszeit nennt. Die Tafel, 1,7 m breit und 1,9 m hoch, ist von einer à jour gearbeiteten Umrahmung umschlossen und stellt in Hochrelief die Anbetung des Christkindes (Presepio) in figurenreicher Komposition dar, deren Gestalten durchaus vergoldet, nur an Gesichtern und Händen, sowie z. T. an den Gewändern der Jungfrau und des hl. Josef bemalt erscheinen, wie denn auch der Grund der Tafel, von dem sich die Figuren abheben, einen Farbenton zeigt. Die traditionelle Anordnung der Szene mit dem auf der Erde liegenden, von Maria und Josef angebeteten, von Engeln umschwebten Kinde — der Hirten und ihrer vierbeinigen Pflegebefohlenen nicht zu

gedenken — zeigt uns insofern eine Besonderheit, als sie vor einem, in seiner oberen Partie reichornamentierten gotischen Portale vor sich geht, das — sonderbarerweise — von einer Muschelnische in Renaissanceform bekrönt wird. Im Hintergrunde links sieht man ein Kastell mit vier Ecktürmen, rechts einige kleinere Gebäude, deren eines auf seinem Dachgiebel einen Storch trägt. Das reiche Gelock der Engel, das sich wie in Ballen rings um ihre Köpfe legt, und eine gewisse Steifheit ihrer Attituden weisen auf den auf dem Wege der veronesischen Kunst vermittelten Einfluß süddeutscher, speziell tirolischer Holzbildnerei hin (wie sie ja auch einem zweiten Werk lombardischer Schnitzkunst, dem grandiosen Presepio von S. Lorenzo zu Mortara ihren Stempel aufgedrückt hat). Was die technische Ausführung anlangt, so hat der Künstler die Oberfläche seiner Figuren, wo sie Farbe aufnehmen sollte, mit einem dünnen Überzug von Mastix und Gips versehen. Die Familie De Lupi, der er angehört, ist übrigens in Lodi von der Mitte des 15. bis zu der des folgenden Jahrhunderts durch eine Reihe tüchtiger Schnitzer und Vergolder nachweisbar. M. Caffi (Sull' arte lodigiana, 1878) weist außer unserm Bongiovanni drei andere davon, namens Francesco, Defendino und Giovan Bassano nach. Der letztere arbeitete im Verein mit Bongiovanni 1474 den großen Altar in Form eines Triptychons zu Borgonovo di Valtidone im Piazentinischen. Zwei andere Arbeiten Bongiovannis sind heute nicht mehr vorhanden: die 1465 ausgeführte Ancona für den Hochaltar von S. Gerolamo in Mailand (die bei Gelegenheit der Aufhebung dieses Jesuatenklosters 1668 verloren ging) und eine zweite Altartafel, 1495 für die Olivetaner von Villanova al Sillaro gearbeitet und 1632 durch Blitzschlag vernichtet. Ob endlich die hölzerne Altartafel, die aus der Incoronata in das Museo civico (in S. Filippo) zu Lodi übertragen wurde auch einem der Lupi, und nicht vielmehr einem Gliede der zweiten berühmten Schnitzerfamilie der Stadt, der Donati angehöre, ist bisher nicht festgestellt. *C. v. F.*

Ein neues Skulpturwerk von Gian Cristoforo Romano. In seinem schönen, im Repertorium Bd. XXIV S. 491 ff. resumierten Aufsatz über die Bildnisse Isabellas d'Este-Gonzaga erwähnt A. Luzio nebenher flüchtig zwei Grabmäler in der etwa eine Stunde von Mantua entfernt gelegenen Wallfahrtskirche S. Maria della grazie (an der Tramlinie Mantua-Asola) als Arbeiten G. Cr. Romanos aus der Zeit seines Aufenthaltes zu Mantua. Gelegentlich eines durch die Notiz Luzios angeregten Besuches der letzteren im April v. J. konnte ich mich, wenigstens was das eine der fraglichen Monumente betrifft, von der Richtigkeit der Zuschreibung Luzios überzeugen. Es ist das an der rechten Wand des Vorraums zur

Sakristei (im rechten Seitenschiff der Kirche) angebrachte Epitaph des Hieronymus Stanga, eines Verwandten jenes Marchesino Stanga, der — wahrscheinlich auch im Atelier Gian Cristoforos zu Mailand seit 1491 — das glänzende Portal für seinen Palast in Cremona hatte ausführen lassen, das sich heute im Louvre befindet. Die Inschrift des Epitaphs besagt, daß es die Gattin Lucia dem 1498 verstorbenen Gemahl, dem durch Treue, Klugheit, Unbescholtenheit stets bewährten Rate des Herzogs von Mantua hatte setzen lassen. Im wesentlichen besteht das Wandgrab aus einer oblongen Tafel aus neun quadratischen Feldern verschiedenfarbigen (rosa geäderten und schwarzen) Marmors zusammengesetzt, die so angeordnet sind, daß die schwarzen Felder ein Kreuz bilden, dessen Mittelfeld die Inschrift trägt, die rosenroten hingegen die vier Felder zwischen den Armen des Kreuzes ausfüllen. Die Tafel ist seitlich durch Pilaster eingefaßt, die eine obere Bekrönung in Form eines Gebälkes tragen, über dem sich noch ein giebelartiger, in einer schlanken Vase endigender Abschluß erhebt; dieser ganze Aufbau ruht nach unten auf einer aus der Wandfläche vortretenden Bank mit Sockel, deren Verbindung mit jenem durch zwei schlanke, hohe, aufsteigende Konsolen vermittelt wird, die sich von ihr an der Vorderfläche der beiden Pilaster bis zu etwa $3/4$ ihrer Gesamthöhe gleichsam emporranken. Das ganze Werk gewinnt so — mutatis mutandis — etwa das Aussehen eines Sakristeiwandbrunnens. Das Material ist dichter, gräulicher Marmor; figürlicher Schmuck fehlt gänzlich; dekorativer ist nur im Fries und an den Vorderflächen der beiden Konsolen in Gestalt von eingeritztem und mit schwarzer Masse ausgefülltem sehr zartem Arabeskengerank, sowie an den inneren und äußeren Wangen der Konsolen in plastischer Ausführung als reiches, frei antikisierendes Ranken- und Blumenornament vorhanden. Das originelle Werk, in seiner sinnigen Konzeption, den feinen Verhältnissen und Profilierungen, dem zarten Ornament, paßt durchaus zu der künstlerischen Persönlichkeit, wie sie sich uns in den beglaubigten Werken G. Crist. Romanos enthüllt. Wie diese steht es auch auf der Schwelle zwischen Früh- und Hochrenaissance im Kompositionsgedanken nach vorne, in dessen zarter Ausführung und Dekorierung nach rückwärts weisend. — Das zweite der von Luzio für unsern Meister in Anspruch genommenen Grabdenkmale, dem Bern. Corradi im gleichen Jahre errichtet, im Aufbau etwa G. Cr. Romanos Grabmal Trecchi in Cremona zu vergleichen, ist, wenn auch reicher, doch bei weitem geringer an künstlerischem Wert, und mag unter dem Einfluß des Meisters, vielleicht gar in seiner Werkstatt, von einem Schüler oder Gehilfen gearbeitet sein. (Eine Abbildung davon findet sich in D'Arcos Monumenti trascelti in Mantova e nel suo territorio. Mantua 1827).

C. v. F.

Neues zum Werke A. Verrocchios. Ein seit langem angestrebter und dank der liebenswürdigen Zuvorkommenheit ihres gegenwärtigen Besitzers, Professors Carlo Segré an der Universität zu Rom, im Frühling dieses Jahres endlich realisierter Besuch der altberühmten Mediceervilla zu Careggi brachte mir im Verein mit meinem kunstbeflissenen Gefährten die Überraschung der völlig unerwarteten Entdeckung eines bisher unbekannten Werkes des großen Meisters. Es ist ein schon in seinen Maßen (ungefähr 2 m hoch und breit) höchst bedeutendes Tonrelief, das ursprünglich die Lunette der Eingangspforte zur Hauskapelle vom großen Hofe aus füllte, und von dem zweitletzten Besitzer der Villa, Sir Francis Sloane, bei Restauration und teilweisem Umbau, dem er sie 1848 unterwarf, an die Wand einer der beiden ehemals offenen Loggien versetzt wurde, die aus dem Block des Gebäudes gegen den Garten zu vorspringen, die kleine Terrasse zwischen sich nehmend, die einst der Schauplatz der Disputationen der platonischen Akademie war. Das aus sieben Stücken (deren klaffende Fugen von der geringen bei der Umsetzung angewandten Sorgfalt zeugen) bestehende Relief stellt die Auferstehung Christi, dessen auf Wolken schwebende Gestalt zwei anbetende Engel begleiten, aus dem von fünf Kriegern umlagerten Grabe vor. Leider läßt die Erhaltung des Werkes zu wünschen: dem einen der Engel fehlen die Füße, einem Wächter die Arme, dem zweiten das Haupt, kleinerer Schäden nicht zu gedenken. Die jetzige, vielfach abspringende Bemalung scheint — obwohl seit langem vorhanden — nicht ursprünglich zu sein. Das Werk atmet durchaus den Geist seines Schöpfers und deutet in seinem Charakter auf das Ende der siebziger Jahre als Entstehungszeit. Typus und Haarbehandlung des Heilands sind die von der Gruppe an Or S. Michele, auch sein Mantel ist im ganzen ähnlich wie dort geworfen, nur sind die Falten weniger flüssig und voll. Die zwei Engel gehen in der Gewandbehandlung, in ihren Lockenköpfen und der Flügelform mit denen am Modell zum Forteguerrigrabmal (im South-Kensington Museum) gut zusammen. Die Typen der vier Wächter zu Seiten des Grabes erinnern vielfach an die Krieger im Silberrelief der Opera del Duomo; der Kopf des fünften, schlafend vor dem Grab hingestreckten jugendlichen Geharnischten ähnelt auffallend dem des »schlafenden Jünglings, der Aktstudie für eine größere Komposition« (vielleicht die unsrige?) in Berlin, — während seine Körperlage allerdings von der der Berliner Figur verschieden ist. Das beim Tode Lorenzos aufgenommene Inventar der Villa Careggi führt unser Relief nicht an, — wohl weil es nur den in den Gemächern befindlichen Nachlaß registrierte und jenes Werk als niet- und nagelfest zum Gebäude selbst gehörig betrachtete. Aber das Verzeichnis der für die Medici gelieferten Arbeiten Verrocchios, das wir vor längerer

Zeit kommentierten (s. Archivio storico dell Arte, 1895 pag. 163ff.) gedenkt einer für Careggi gearbeiteten »storia di rilievo chom piu fighure«, — worunter offenbar das in Rede stehende Bildwerk gemeint ist. Sein Abbild wird durch den Besitzer nächstens in einer italienischen Zeitschrift dem kunstliebenden Publikum vorgelegt werden. —

Ein zweites, bisher auch nur wenigen bekannt gewordenes Werk, das wir allerdings nicht dem Meister selbst, aber mit um so größerer Bestimmtheit seiner Werkstatt bezw. einem seiner Schüler zuteilen können, befindet sich im Besitz des Malers W. Auberlen in München. Es ist die unbemalte Terracottamaske eines toten Christus (eher als Johannes des Täufers, für den die von tiefstem Schmerz durchfurchten Züge weniger passen möchten); ihr Besitzer erwarb sie in Spanien als ein Werk Donatellos, das aus einem dortigen Nonnenkloster stammen sollte. In der Maske ein Produkt der einheimischen Bildnerei zu erkennen (wie von einer Seite geschehen ist), dazu fehlt dem Werke jener Zug psychischer Exaltation, der schon den spanischen Skulpturen des 15. Jahrhunderts eignet und sich sodann im 17. zu jener Ekstase steigert, vermöge welcher sie sofort ihre Heimat zu erkennen geben. Für unsere Attribution dagegen spricht neben dem ebenso edlen als tiefen Pathos, das ja in dieser Weise zuerst Verrocchio in die italienische Bildnerei getragen, große Formenverwandtschaft mit seinem Christustypus; außer der starken Ausbildung der Backenknochen besonders die Haarbehandlung. Wie der Meister die Locken seines Or S. Michele-Heilands, so läßt auch der Schüler die seiner Maske in die so charakteristischen leeren Ringel auslaufen, nur weiß er sich damit nach Schülerart nicht genugzutun und verfällt durch zu häufige Wiederholung dem Schematismus, namentlich am Barte; wie denn seine ganze Behandlung die freie Fülle des Meisters vermissen läßt, trocken und dürftig geworden ist. Einen Namen zu nennen vermag ich nicht; aber es will mir scheinen, als könnte unsere Maske dem gleichen Künstler angehören, der in der Büste des jugendlichen Täufers in der Galerie zu Urbino (Phot. Alinari 17548) später zu größerer Freiheit und Fülle in der Behandlung der Haare durchgedrungen ist.

Unlängst habe ich (im Archivio storico italiano, 1902 I p. 148) einen im Museo Nazionale befindlichen Bronzekandelaber (Phot. Alinari 2633) geglaubt für Verrocchio in Anspruch nehmen zu können, als jene Arbeit, die er 1468—1470 für den Altar der Sala dell Udienza ausgeführt hatte (Gaye I 569, 570 u. 575). Wiederholte Prüfung hat mich indes von der Unhaltbarkeit meiner Annahme überzeugt. Der Kandelaber ist ein untrügliches Werk des Cinquecento. Auch stammt er nicht vom Altar des Audienzsaales, sondern aus der Cappella dei Priori, die ihren malerischen Schmuck 1514 erhielt; damals erst wird wohl auch der

Kandelaber in Auftrag gegeben worden sein (s. Campani, Guida del Museo nazionale, Firenze 1884 pag. 131, wo er allerdings unter Verrocchios Namen figuriert).

Durch einige urkundlichen Daten, die vor kurzem im städtischen Archiv von Pistoja aufgefunden wurden (A. Chiti, Andrea Verrocchio in Pistoja, im Bullettino storico pistojese Anno I fasc. 2), wird unsere Kenntnis betreffs der Ausführung des Monuments Forteguerra erweitert. Verrocchio scheint sich — durch andere Aufträge in Anspruch genommen — nicht sofort, nachdem er 1477 den Auftrag dazu erhalten hatte, daran gemacht zu haben. Denn erst 1483 richtet er an die Behörde das Ersuchen, ihm 50 Goldgulden als Teilbetrag des ausbedungenen Honorars anzuweisen. Sein Anliegen wird gewährt, »havendo egli in buona parte tracto a fine la sepultura«, und die Summe am 2. Dez. 1483 in die Hände seines Beauftragten Mariano di Nanni ausgezahlt. Die Arbeit am Colleonidenkmal hat den Meister in der Folge verhindert, das am Forteguerragrab noch Fehlende fertig zu machen. Worin dies bestand, ist aus der am 17. Juni 1511 an Lorenzetto erfolgten Übertragung der Vollendungsarbeiten zu ersehen. Danach hat er »in quel modo e forma come è disegnato in uno certo modello« (offenbar dem Modell Verrocchios) zu liefern: »da piè di decta sepultura dua bambini di marmo con dua armi d'epso Cardinale et dua agnoletti da chapo con dua candeglieri di sopra al cornicione di marmo; item di nuovo promesse fare la figura di d° Cardinale et la Carità esistente sopra epso Cardinale«. Von allem diesem hat er nur die Caritas ganz und die Statue Forteguerris halb (jetzt in der Sapienza) ausgeführt. Als daher 1753 das Denkmal an seine jetzige Stelle versetzt ward, arbeitete der Bildhauer Gaet. Masoni die Büste des Kardinals, den Sarkophag mit den zwei Fackelangeln und den Untersatz mit der Inschrifttafel dazu.

Von einer Arbeit, für die Verrocchio in Aussicht genommen war, habe ich jüngst aus einer Urkunde des Domarchivs Kenntnis bekommen. Im Jahre 1471 erhielten Giuliano da Majano und Genossen den Auftrag zur Herstellung des Gestühls innerhalb der Marmorumschrankung des Chors im Florentiner Dom. Vom gleichen Datum ist der Entwurf eines Vertrages, womit die Dekorierung der Außenwände der Chorumschrankung »chon ischulture o in marmo o in bronzo o altrimentj« an Verrocchio als einen dazu geeigneten »homo intendente« vergeben wird. (Ich habe den Vertrag veröffentlicht in meinem chronologischen Prospekt über Giul. da Majano, Beiheft zum Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1903, S. 166 Anm. 1). Weder aus Majanos noch aus Verrocchios Arbeit ist indes etwas geworden. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bock, Franz. Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Bohrer, Al. Vom Kölner Dom und seiner Umgebung. Neue Vorschläge. Köln a. Rh. J. P. Bachem. M. 0.80.

Colvin, Sidney. Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford. Part II. Containing twenty drawings. London. Henry Frowde. 3.35/.

Klingender, L. H. W. Befruchtung oder Zersetzung. Gedanken eines Malers über die fruchtbaren Gegensätze in der Kunst und Kultur. Goslar. F. A. Lattmann.

Sachs, Curt. Das Tabernakel mit Andrea del Verrochio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Sauerhering, F. Bildnisse von Meisterhand. 3. Teil des Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Stuttgart. Paul Neff.

Schmidt, Karl Eugen. Französische Plastik und Architektur. Leipzig. E. A. Seemann. M. 3.

Studnicka, Franz. Tropaeum Traiani. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit. Mit 86 Textfiguren. Leipzig. B. G. Teubner. M. 8.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

I.

Bemerkungen über Bernardo Daddi.

Immer entschiedener und erfolgreicher wird die Ansicht bekämpft, es sei von den italienischen Malern des 14. Jahrhunderts nach einheitlichen Rezepten ohne Hervortreten des individuellen Strebens gearbeitet worden. Bei genauerem Zusehen mußte man es doch für möglich halten, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu scheiden oder, besser gesagt, die erhaltenen Werke zu gruppieren. Denn weiter ist man nicht gegangen. Daß bei solchem Verfahren viel Willkür möglich blieb, beweist die Verschiedenheit der Meinungen über die meisten Trecentobilder. Wenige Dokumente komen in diesem Wirrsal zu Hilfe; auch ihre Deutung und Beziehung ist oft mit Schwierigkeiten verbunden. Genaueste stilkritische Unterscheidung der Werke einerseits, Feststellung des Wirkens der bedeutsamen, benennbaren oder anonymen Träger der Entwicklung anderseits — dies sind die Ziele, welchen kunsthistorische Arbeiten der nächsten Zeit zuzustreben haben werden. Erst nach festgebauter Grundlage wird dann die gesamte Stilentwicklung des Trecento überschaut werden können.

Für die florentinische Malerei nach Giotto hat Vitzthum mit der Studie über Bernardo Daddi[1]) den Anfang gemacht.

Von den Dokumenten und den mit Bernardus de Florentia bezeichneten Bildern den Ausgang nehmend, weist der Verfasser die Identität dieses Bernardo mit Vasaris Bernardo Daddi nach und reiht auch die dokumentarisch für Bernardo beglaubigte Madonna im Tabernakel von Or San Michele dem Œuvre Daddis ein. Nach kritischer Sichtung der von Vasari, Crowe und Cavalcaselle, Milanesi, Thode, Schmarsow und Schubring vorgenommenen Zuschreibungen weist er dem Künstler noch

[1]) Dr. Georg Graf Vitzthum, Bernardo Daddi, Leipzig 1903.

eine Anzahl von Werken zu, die er dann auf Grund der datierten Arbeiten chronologisch folgendermaßen ordnet und ihren stilistischen Merkmalen nach bespricht: Das bezeichnete und 1328 datierte Triptychon der Madonna zwischen dem hl. Matthäus und Nikolaus in den Uffizien macht den Anfang; dessen völlige Übermalung, besonders des Mittelstückes, ist nicht genug betont. Es folgen die ebenfalls stark restaurierten Fresken der Capella Pulci in S. Croce (Vasari) und das 1330 datierte Fresko der Madonna mit dem hl. Georg und Leonhard über der Porta San Giorgio (Vasari, ebenfalls größtenteils übermalt). Als eine weitere Gruppe, die in den 30er Jahren entstanden ist, faßt Vitzthum zusammen die Darstellungen der Krönung Mariae in der Kollektion Jonides (Schubring) und in Altenburg (Schmarsow), die Altartafel der thronenden Madonna in S. Giorgio a Ruballa (Crowe und Cavalcaselle) und ein Marienbild des christlichen Museums im Vatikan (Vitzthum), sodann die bezeichnete und MCCCXXXII.. datierte kleine Madonna in der florentinischen Akademie, das Triptychon in Berlin (Thode) und einige Bilder der Kollektion Artaud de Montor, deren von Schmarsow vorgenommene Zuschreibung an Bernardo indeß nicht überzeugt. In die 40er Jahre gelangen wir sodann mit dem prächtigen Altarwerk aus S. Pancrazio in der florentinischen Akademie (Schmarsow), mit acht Legendenszenen im christlichen Museum des Vatikan (Vitzthum),[2]) der im Jahre 1347 ausgeführten Madonna in Or San Michele,[3]) und dem 1348 datierten und bezeichneten Altarwerk der Sammlung Parry in Highnam Court; an den Schluß werden die kleine Madonna der sienesischen Akademie (Milanesi) und das Triptychon in Altenburg (Schmarsow) gestellt.

Aus der Betrachtung dieser auch nach unserer Überzeugung echten und im wesentlichen richtig datierten Bilder ergab sich die Teilung von Bernardos Tätigkeit in zwei Perioden. Sehen wir ihn anfangs in theoretisierender Weise der räumlichen Wirkung und dem konstruktiven Aufbau seiner Kompositionen sich widmen, so wendet er sich später immer entschiedener zu »dekorativer Flächenfüllung«. »Am Anfang sehen wir ein energisches Ergreifen eines durch Giottos Schaffen vorbereiteten Problems, ein rastloses Verfolgen desselben bis zum Übermaß, dann ein plötzliches Abbrechen, ein Ansetzen an fast diametral entgegengesetztem

[2]) Diese Bildchen, von Crowe und Cavalcaselle als im Stile der Lorenzetti, von E. v. Meyenburg (Ambrogio Lorenzetti, Zürich 1903) als Werke des Ambrogio angeführt, gibt V. unserer Ansicht nach mit vollem Rechte dem Bernardo. Doch verdient die Abhängigkeit von Siena hierin noch stärker betont zu werden.

[3]) Ich stimme der Zuschreibung des Bildes an Bernardo bei, halte die Anlehnung an ein älteres Vorbild für möglich, aber nicht notwendig, den Namen Orcagnas aber für ausgeschlossen.

Punkt« — hier liegt ein ungelöster Widerspruch, dessen instinktive Erkenntnis für andere Forscher der Grund war, den Bernardus de Florentia und den Freskomaler Bernardo Daddi (nach Vasari) für zwei getrennte Persönlichkeiten zu halten.

Vitzthum geht von der Überzeugung aus, die neue Raumbildung sei Bernardos eigenste Tat, in diesem Streben gerade erweise er sich Giotto gegenüber als originell, allerdings sienesische Anregungen verwertend. So entscheidend nun auch Simone Martini und Pietro Lorenzetti[4]) auf Bernardo einwirkten, so ist sein eigentlicher Lehrmeister doch ein Florentiner gewesen, nämlich der bisher gänzlich unbeachtet gebliebene Meister der hl. Cecilia der Uffizien, der älteste Schüler und Rivale Giottos in Florenz.[5]) Dieser unablässig mit den Problemen der Raumbildung beschäftigte Meister mußte gerade durch seine theoretischen Studien großen Einfluß ausüben. Und niemand ist ihm darin energischer gefolgt als eben Bernardo Daddi in seinen Jugendwerken.

Der Zusammenhang zwischen beiden Künstlern wird durch zwei kleine Predellentäfelchen des Museo civico zu Pisa[6]) bewiesen: die Szene im Brautgemach und das Martyrium der hl. Cecilia darstellend. Ins Breite übertragen wiederholen sie die Kompositionen des Cäcilienaltars der Uffizien. Ähnlich in Bewegungen, wenn auch gedrungener, sind die Gestalten, ganz charakteristisch für Bernardo aber die Typen. Die perspektivische Wiedergabe der Architektur leidet an dem Fehler der vertikalen Verschwindungslinie statt eines Verschwindungspunktes. Höchst charakteristisch für Bernardo und weit über alle Werke des Cecilienmeisters hinausgehend ist die Farbengebung. Damit haben wir aber eine von Vitzthum viel zu wenig betonte Hauptsache genannt. Bernardo Daddi ist in erster Linie ein großer Kolorist, der erste florentinische Farbenkünstler. Bringt er in den Pisaner Täfelchen noch die gebrochenen Töne seines Lehrmeisters (z. B. lila, schwarzblau, gelborange) neben freudigem Hochrot und Lichtgrün, so gewinnen später helle volle Töne immer mehr die Oberhand; besonders charakteristisch erscheint ein klares Himmelblau, von Schwefelgelb, Zinnoberrot und Lichtgrün umspielt. Zweifellos gehören die Pisaner Bildchen in die Jugendzeit des Bernardo Daddi, ungefähr um 1320.

---

4) Dessen hl. Humilitas mit Legendenszenen in der florentinischen Akademie (zwei Täfelchen in Berlin) ist von 1316, und nicht, wie Schubring ohne Begründung angibt, von 1341.

5) Ich habe dessen Werke in einem demnächst im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen erscheinenden Aufsatze zusammengestellt. Seine Tätigkeit können wir von 1300—1330 verfolgen.

6) Saal IV. No. 28.

Auf Grund der höchst charakteristischen länglichen Typen und der kontrastierenden Raumwirkung in den Gruppen möchte ich für Bernardo auch eine kleine Kreuzigung im christlichen Museum des Vatikan in Anspruch nehmen (Schrank 12, links No. 1). Vorne kniet die weißgewandete Maria Magdalena, links steht im Vordergrund von zwei Frauen gestützt die Gottesmutter, dahinter leiten Krieger den Blick zum Kreuze hin. Umgekehrt sind rechts die Gestalten vorne, Gläubige von dem großartig bewegten Johannes geführt, zum Erlöser aufgewendet, Männer zu Pferde hinter ihnen en face gestellt. Bei naher Beziehung zu Giotto in der Formensprache, zum Cecilienmeister im Farbengeschmack, ist die Komposition dem Bernardo eigentümlich und gehört gewiß in dessen frühe Zeit. Ich möchte das Bild wenig nach 1320 ansetzen.

Bezüglich des kleinen Flügelbildes mit der Kreuzigung vorne, dem hl. Christoforus auf der Rückseite in der Akademie zu Florenz (No. 273, ein ganz ähnliches Stück besitzt Herr B. Berenson, nach Mitteilung von Dr. O. Sirên), kann ich Vitzthums Bedenken nicht teilen, halte vielmehr dasselbe für eine eigenhändige Arbeit Bernardos. Es ist zu bedeutend und weist zu deutlich seine Formensprache. Dieses Bild mag bald nach 1330 entstanden sein. Durch seinen Zusammenhang mit ähnlichen Stücken gewinnt es an Interesse. Es bildete zweifellos den rechten Flügel eines Triptychons, dessen andere Teile nicht mehr nachweisbar sind. Vollständig erhaltene Exemplare des gleichen Schemas sind das Altärchen von 1333 im Bigallo zu Florenz, das bezeichnete Werk des Taddeo Gaddi von 1334 in Berlin, das von Vitzthum mit Recht in die Schule des Bernardo verwiesene Exemplar der Galerie von Siena von 1336,7) endlich ein von Schubring dem Bernardo selbst zugeschriebenes Triptychon im Louvre zu Paris (Nr. 485). Wahrscheinlich hat Bernardo den von mehreren Zeitgenossen wiederholten Typus geschaffen.

Als ein Hauptwerk aus der späten Zeit des Meisters verdient noch ein weit über lebensgroßes Kruzifix bei Stefano Bardini in Florenz genannt zu werden. Vor schwarzem Kreuzesstamm erscheint der Erlöser mit geschlossenen Augen sehr ruhig. Maria und Johannes aber, deren Halbfiguren in den Seitenfeldern angebracht sind, richten den klagenden Blick auf den Beschauer. Ein schmaler Teppich (grün und rot mit Palmettenmuster, ähnlich auf des Cecilienmeisters Kruzifix zu S. Quirico in Ruballa) begleitet den Leib Christi, seitwärts aber gewahren wir links vier Halbfiguren von Propheten übereinander, rechts die vier Evangelisten, Gestalten, die reich und schön in Bewegung und Motiven, lesend, aufblickend, weisend, forschend, von großer Besonnenheit und künstlerischer

7) Dessen Rückseite, jetzt braun überstrichen, zeigte auch Heiligengestalten, deren Spuren, besonders Umrisse und Heiligenscheine noch zu sehen sind.

Weisheit zeugen. Helleuchtende Farben, Himmelblau, Rot, Taubengrau, Orange, Lichtgrün und Mattrosa zeichnen auch dieses Werk Bernardos aus.[8])

Nennen wir noch die aus der Sammlung Eastlake in die National Gallery in London gelangte, aus Ruballa stammende Kreuzigung, so dürfte wohl die durchaus richtige Liste Vitzthums nach unserer heutigen Kenntnis vervollständigt sein.

Für die überraschende Wandlung in Bernardos Stil aber glauben wir jetzt auch die Erklärung gefunden zu haben. Der größte florentinische Maler vor Maso und Orcagna[9]) ist Schüler des theoretisierenden Cecilienmeisters, wird von diesem auf die Probleme der Raumgestaltung hingewiesen. Er geht hier bis zu einem Extrem vor, erkennt schließlich, daß solches Streben seine angeborene Fähigkeit in den Hintergrund dränge und wird immer mehr reiner Maler, ohne doch die strenge formale Schulung zu verleugnen. Was er aber versucht und dann aufgegeben, das setzt ein noch kühnerer genialer Künstler fort: Giovanni da Milano. Und dieser bekennt sich deutlich genug in seinen Werken als Schüler Bernardo Daddis.

So schlägt ein Strom frischen Strebens Welle auf Welle in dem bisher so unerkannten 14. Jahrhundert und hat in Bernardo tatsächlich einen Höhepunkt erreicht. Diese Persönlichkeit klar erfaßt und an ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte gestellt zu haben, ist ein Verdienst der Arbeit des Grafen Vitzthum.

---

[8]) In der Komposition ist das von einem Nachfolger Bernardos gemalte Kruzifix in S. Maria Primerana zu Fiesole (phot. Brogi) verwandt.

[9]) Über diese beiden Künstler hoffe ich bald ausführliche Abhandlungen zu publizieren.

Descrizioni di opere d' arte in un poeta bizantino del secolo XIV.

(Manuel Philes.)

Di Antonio Muñoz.

Nella letteratura bizantina, dalle origini del cristianesimo fino alla tarda decadenza nel secolo decimoquinto, è comunissimo un genere speciale che nelle altre letterature raramente si trova: la ἔκφρασις o descrizione di paesaggi, di luoghi geografici, di opere d' arte, in prosa e in versi. Alcune volte la si trova come un componimento a sè, diretto a una città determinata, o a un monumento di cui si dà spesso la determinazione locale, altre volte è introdotta come ornamento in romanzi allegorici o di avventure, o in scritti di argomento sacro. Questo genere letterario che godette di tanta fortuna non fu una creazione degli scrittori cristiani ma derivava direttamente dall' antichità classica in cui ne possiamo trovare moltissimi esempi; nelle antiche scuole retoriche le ἐκφράσεις di luoghi naturali, di città, di statue, di quadri, erano uno dei temi favoriti per le esercitazioni, e da esse derivarono le descrizioni di paesaggio, che sono un così leggiadro ornamento del romanzo greco.[1]) Il legame che unisce queste descrizioni, specie quando riguardano opere d' arte, all' intreccio principale dell' opera, spesso è molto tenue, talvolta non esiste affatto; e anche nel primo caso appare sempre molto manifestamente come un abbellimento introdotto dall' autore per puro gusto retorico. Luciano fu uno dei più valenti cultori di questo genere, ed è nota la sua descrizione delle nozze di Alessandro che ha ispirato tante opere della rinascenza italiana, introdotta nell' elogio di Erodoto col quale proprio non ha nulla a che fare; Achilles Tatios nel suo racconto degli amori di Klitophon e Leucippe, descrive pitture rappresentanti il ratto di Europa, il supplizio di Prometeo, le avventure di Philomela e Procne, la liberazione

[1]) K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl. München 1897. passim; A. Muñoz, Alcune fonti letterarie per la storia dell' arte bizantina. — Nuovo bullettino di archeologia cristiana, 1904. Fascicolo I—III.

di Andromeda, e il suo esempio trova imitatori nei secoli seguenti, fino nella seconda metà del secolo duodecimo in cui Eustathios Makrembolites compone sul modello di Achilles il suo romanzo in prosa in dodici libri sulle avventure amorose di Hysmine ed Hysminias. In quest' opera Eustathios coglie ogni occasione per introdurre la ἔκφρασις artistica: in un luogo descrive un bacino circondato di diverse figure, un pavone, un gallo, una colomba, una tortora; dal centro si eleva una colonna sorreggente una vasca in cui è un' aquila che getta acqua dal becco; in un altro descrive la rappresentazione dei dodici mesi secondo il tipo così comune nell' arte a lui contemporanea; altrove si ferma su una vasta composizione allegorica di Amore su un carro, circondato dalla moltitudine dei suoi fedeli. Ma il modello dell' antichità classica che più spesso ebbero sotto gli occhi gli scrittori cristiani, furono le celebri »Εἰκόνες« di Philostrato seniore. Come è noto c'è la questione se le descrizioni dei sessantaquattro quadri che Philostrato dice di aver visto in una galleria di Napoli, si riferiscono ad opere d'arte realmente esistenti, o se piuttosto Philostrato non abbia voluto condurre il lettòre attraverso una raccolta imaginaria creata dalla sua fantasia; ma certo anche in questo caso possono avere per la storia dell' arte un valore non trascurabile. Lo stesso dubbio si può sollevare per le ἐκφράσεις degli scrittori cristiani nei quali più o meno è manifesta l' imitazione da Philostrato, non solo nella lingua e nello stile, ma nei criteri con cui si giudica delle opere e dell' ufficio dell' arte in generale: è dunque necessario prima di servirsi di tali descrizioni tentare con ogni cura di sceverare gli elementi reali e possibili, da quelli fantastici. L'aiuto che dalle ἐκφράσεις si può ritrarre, specie se si tratti di periodi in cui fan difetto i monumenti artistici, è grandissimo. Ad esempio, le descrizioni di Asterios vescovo di Amaseia, morto nell' anno 410 d. Cristo e già messe a profitto dal Bayet,[2]) e dallo Strzygowski[3]) ci forniscono indizi importantissimi, insieme con quelle di Gregorio Nisseno per ricostruire le scuole pittoriche dell' Asia Minore. Chorikios di Gaza descrive un tempio di San Sergio e le sue pitture in un elogio del vescovo Marciano; San Basilio compone un quadro rappresentante il martirio del Santo Barlaam, ed invita gli artisti ad ispirarsi a questa sua descrizione, traducendola in pittura. Fin nella metà del secolo decimoquinto troveremo un imitatore di Philostrato, in Iohannes Eugenicus le cui ἐκφράσεις (alcune attribuite secondo noi erroneamente al fratello Marcos metropolita di Epheso) descrivono una minutissima

[2]) Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chretiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes. Paris 1879.

[3]) Josef Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903, pag. 200.

scultura in legno, un martirio di S. Demetrio, una Natività di Cristo etc. Il Krumbacher ha emesso il dubbio che per alcune non si tratti di opere d' arte bizantine, ma non ci sembra che le descrizioni contengano elementi tali da dover escludere assolutamente tale possibilità. Ma anche queste ἐκφράσεις hanno troppi riscontri sia per lo stile che per l'intonazione generale con le εἰκόνες filostratee, perchè si possa con sicurezza fondarsi su esse, e rimane sempre il dubbio se ci troviamo in presenza di una vera descrizione d' un' opera esistente, o piuttosto di una pura esercitazione retorica.

Alla fine del secolo XIII e all' inizio del XIV troviamo numerosissime descrizioni d' opere d' arte in un poeta vissuto a Constantinopoli alla corte dei Paleologi Michele, Andronico, e forse anche sotto Michele Cantacuzeno, fiorito insomma circa tra il 1275—1345: Manuel Philes.[4]) Della vita di lui si conoscono molti particolari, spesso però non esattamente, che si posson ricavare dagli stessi suoi versi: fu alla corte imperiale senza però esercitarvi alcun ufficio politico, compì molti viaggi, in Russia, mandatovi dall' imperatore per trattare il matrimonio di una principessa bizantina, fu in India, in Persia, in Arabia. Il Miller che pubblicò le opere del Philes in edizione purtroppo scorretta e priva di ogni criterio scientifico,[5]) così scrive di lui: »misera foecunditate praedito, misere usus ingenio, stat quasi poeta famelicus; carminibus fere supplicium libellorum voces et formam aucupatur ut obtineat vel argentum, vel alimentum sibi, atque adeo pabulum jumentis suis.« Certo il poeta non ha grandi pregi nè di stile, nè di pensiero; spesso riesce oscuro, involuto nella forma, troppo si compiace delle antitesi e dei giuochi di parole: nei concetti è uniforme e monotono. Ma in compenso fornisce una quantità di notizie sulla corte, in cui era a contatto coi più noti personaggi del tempo, e sugli avvenimenti storici: le sue poesie riguardano le scienze naturali, la religione e specialmente nel maggior numero son dirette ad opere d' arte, pitture, sculture, musaici, medaglie, gemme, miniature così da formare tutta una intera collezione in cui si può dire che ogni ramo delle arti figurative è rappresentato. Le descrizioni del Philes sono spesso brevissime e forniscono pochi particolari, raramente più estese, (il verso è il trimetro giambico dodecasillabo); ma hanno un valore molto più grande delle solite ἐκφράσεις, in quanto, meno qualche epigramma imitato

---

4) Krumbacher, Geschichte etc., pag. 774 e segg.; Ch. Loparev, Il poeta bizantino M. Philes, Pietroburgo 1891 (in russo).

5) Manuelis Philae Carmina, ed. L. Miller. Parisiis, MDCCCLV—VII. 2. voll.; edizioni parziali in E. Martini, in Rendicanti del R. isi. Lomb. di scienze e lettere. 1896; E. Martini, Manuelis Philae carmina inedita. Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti. Neapoli, 1900.

da poeti anteriori, si riferiscono certamente ad opere d' arte esistenti e assai di frequente sono accompagnate dalla determinazione del luogo in cui si trovano o della persona a cui appartengono. Già per alcuni di questi componimenti è stata rilevata l'importanza da studiosi dell' arte, lo Stark ha studiato e commentato un poemetto su una rappresentazione allegorica della Terra, lo Schlumberger ha confrontato un reliquiario bizantino di S. Stefano con alcuni epigrammi;[6] ma nel maggior numero sono ancora ignoti, e meriterebbero una completa illustrazione. Non potendola fare per ora principalmente perchè l'edizione del Philes fatta dal Miller sui codici Vaticano, Parigino, Fiorentino, Escurialense, presenta moltissime scorrezioni e inesattezze, ci limitiamo a riportare alcuni degli epigrammi più importanti.

Alcuni di essi riferiscono probabilmente ad opere antiche pagane: (Miller II. 279) Εἰς κινστέρναν ἔχουσαν ὕδωρ ψυχρὸν χεόμενον διὰ στόματος λέοντος.

Θέρους ὁ καιρὸς, ἀλλὰ χειμῶνα βλέπω·
Τὸ γὰρ ὕδωρ κρύσταλλος, ἐρρύη δ' ὅμως
Τοῦ δεῦρο θηρὸς ἐκλυθεὶς τοῖς ἐγκάτοις.
Αὐτὸς δὲ χαρκῶν εὐμενὴς μὲν εὑρέθη·
Πρὸς γὰρ τὸν ἐγκέφαλον ἡ ψύξις τρέχει·
Πλὴν εἴπερ οὐκ ἦν τῇ στοᾷ καθειργμένος,
Ἔδειξεν ἂν ὡς ἔστι καὶ τοῖς ἀψύχοις
Ἔμπνευσις ἢ κίνησις ἐξ εὐτεχνίας.
Ὦ πῶς τὸ θερμὸν εἰς κρυμὸν μετετράπη!
Καὶ πῶς λέων ἤνοιξεν εὖ ποιοῦν στόμα!
Χαλκοῦς γὰρ οὐδείς ἐστιν ἐνταῦθα δράκων,
Μὴ καὶ πρὸς ἰὸν ἐξαμείβοι τὸ κρύος.

Questo leone bronzeo adoperato per mandar aqua in una fontana richiama una notizia di un passo della cronaca di Riccardo da S. Germano. Nel 1242 quando l'imperatore Frederigo II, abbandonava l'assedio di Roma, prima di ritirarsi comandò che si portassero nel suo regno, a Lucera nell' Apulia due statue bronzee da Grottaferrata: »1242 mense Augusti, Imperator ante recessum ab obsidione urbis, statuam hominis aeream et vaccam aeream similiter, que diu steterant apud Sanctam Mariam de Cripta Ferrata, et aquam per sua foramina artificiose fundebant, in regnum apud Luceram Apulie civitatem ubi Saraceni degebant portari iubet.«

---

[6]) B. Stark: De tellure dea deque eius imagine a M. Phile descripta. Jenae, 1848; G. Schlumberger, in Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres. 1886 pag. 351; A. Venturi. Storia II, pag. 530; A. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell' arte bizantina. L'Arte, 1904, pag. 130; e »La personificazione della Terra nell' arte bizantina. Di prossima pubblicazione nell' »Arte«.

Certamente ad un opera antica si riferiscono i nove epigrammi diretti a un anello da sigillo con una finissima rappresentazione profana: (II. 269, 270).

Εἰς δακτύλιον, ἔχοντα σφραγῖδα ἐρῶντας δύο, καὶ ἀπὸ τῶν στέρνων αὐτῶν δύο δένδρα ἐκπεφυκότα καὶ εἰς ἕνα συγκορυφούμενα κόρυμβον.

'Εκ τῶν ποθούντων δένδρα, τοῖς δένδροις γάμος,
Αὐτοῖς δὲ τοῖς ποθοῦσιν οὐδαμοῦ γάμος.

Con ogni probabilità il sigillo si conservava con altri preziosi saggi dell' oreficeria antica nel tesoro imperiale, e un altro epigramma che ora riporteremo si riferisce infatti a una coppa d' oro appartenente al fratello dell' imperatore. Ed è su quelle opere antiche sfuggite miracolosamente alla distruzione degli uomini e del tempo, che si ispiravano gli orafi e gli intagliatori bizantini. Quel sigillo con le due figurette nude (forse intagliate in una gemma) ci richiama alla mente i rilievi delle cosidette cassettine civili bizantine d'avorio che vanno dall' VIII al XIII secolo, tutti ispirati su modelli antichi e probabilmente su argenterie secondo l' ipotesi del Graeven.7) Nel tesoro della cattedrale di Anagni si conserva un cofanetto di legno ornato di placchette d'argento, che appartiene al principio del XIV secolo: i rilievi presentano figure ispirate dall' antico, anzi molto verosimilmente sono ricavati come calchi su antichi modelli con martellature, poichè presentano contorni indecisi e rigonfi. Questi ricordi dell' antico così tardi, non si spiegano senza ammettere l' esistenza di esemplari classici, che come il nostro sigillo sopravvissuti alla generale dispersione rimanevano unici testimoni di una bellezza perduta. Ecco l'epigramma riferentesi alla coppa d' oro:

(II, 150) Εἰς κάλπιν χρυσῆν τοῦ συγγόνου τοῦ αὐτοκράτορος.

'Ιδοὺ χρυσοῦν πῦρ· εἰ μὲν οὖν ὕδωρ φέροι,
Τὸ σῶμα διψῶν εὐπαθῶς ἀναψύχει
Οἶνον δὲ τῷ χρῄζοντι θερμὸν ἐγχέον
Σκυθρωπότητος ἅπαν ἐξαίρει ψύχος.

I crociati che diedero nel 1205 il sacco a Costantinopoli, forse non distrussero tanto come si è detto fin qui, cosi da spegnere per sempre ogni produzione artistica, ed anche lasciarono intatte opere d'arte importanti, come una statua equestre di Giustiniano:

(II, 227) Πρὸς τὸν ἐπὶ τοῦ στύλου ἱππότην 'Ιουστινιανὸν ὁ αὐτοκράτωρ.

Σὺ μὲν κατ' ἐχθρῶν, ἱππότα στεφηφόρε,
Τὴν ἀπὸ χαλκοῦ δεξιὰν προεξάγων,
Δοκεῖς ἀπειλεῖν τῷ φοβήτρῳ τῆς θέας·
'Εγὼ δέ, φησὶν 'Ανδρόνικος αὐτάναξ,

7) H. Graeven, Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, 1897.

Μισῶν ἀτεχνῶς τὸν διάκενον τῦφον,
Τείνω κατ' ἐχθρῶν πανταχοῦ πολυσπόρων
Τὴν τοῦ κραταιοῦ δεξιὰν κἀν τοῖς τύποις,
Καὶ σοῦ καθαρῶς εὐτυχέστερος μένω,
Στήλην ἔχων ἄῤῥεστον ἐκ τῆς ἐλπίδος,
Ἣν οὐ κατεκτύπησεν ἢ πῦρ ἢ σφύρα.

Quasi tutti i santi a cui la chiesa greca tributa onore, son ricordati negli epigrammi del Philes, come riprodotti in scultura, in pittura, in miniatura, così che si potrebbe comporne una collezione iconografica completa. Ci limitiamo a riportare alcuni dei componimenti:

Sant' Anastasia:

(I, 311) Εἰς τὴν ἁγίαν Ἀναστασίαν τὴν Φαρμακολετρίαν.

Ἀθλήσασα ζῇς, καὶ τυπουμένη πνέεις,
Καὶ θαυματουργεῖς ἔνθα καλεῖ σε σχέσις,
Καὶ σταυρὸν ἀρήγοντα καὶ κάλπιν φέρεις
Λυσιπόνων γέμουσαν, ἁγνή, φαρμάκων.
— — — — — — — — — — —

L'epigramma coi suoi brevissimi accenni descrittivi si riferisce certamente alla imagine della santa che si venerava nel monastero di Sant' Anastasia Farmacoletria (che libera dai veleni) in Eparchia Tessalonica, ed è una rappresentazione rara, forse unica, questa della »vergine Anastasia a cui ben conviene il suo nome«,[8]) portante la croce e la coppa, per liberare dai dolori.

S. Demetrio:

(I. 131) Ἐκ προσώπου τοῦ μεγάλου Δημητρίου εἰς τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα.

Μὴ θαυμάσῃς, ἄνθρωπε, λευκόν με βλέπων·
Ἐκπλύνομαι γὰρ εἰς τὰ ῥεῖθρα τῶν μύρων,
Εἰμὶ δὲ φαιδρὸς τὸν Σατὰν καταισχύνας
Καὶ τῆς ἀμοιβῆς μὴ στερηθεὶς τῶν πόνων.

S. Giorgio:

(I, 133) Εἰς τὸν αὐτὸν (Γεώργιον) ἐζωγραφημένον.

Θαρσῶν κατ' ἐχθρῶν καὶ σφαδάζων ὁπλίτης
Τὸ τῶν γνάθων ἔρευθος ἀκμαῖον φέρει.
Τὸ γὰρ ἀτεχνῶς ὠχριᾶν πρὸ τῆς μάχης
Ἀνανδρίας ἔνδειξις, οὐκ εὐανδρίας.

Come si vede da quest' ultimo epigramma, il nostro poeta, meravigliato del grande abuso di rosso che i pittori contemporanei facevano sulle guance delle loro figure, vi aveva voluto trovare una spiegazione, e come ingegnosa! San Demetrio e San Giorgio sono naturalmente i soggetti più comuni delle descrizioni.

[8]) Parole del Philes alla fine dell'epigramma.

S. Giovanni Apostolo:

Εἰς τὸ ἀετόμορφον αὐτοῦ (Ἰωάννου) ζώδιον.

(I, 20) Τὸν ἀετόν σε τὸν θεόπτην τὸν μέγαν
Ὁ χριστὸς αὐτὸς ἀνὰ τὸ στῆθος φέρων,
Τρανῶς λέγειν ἔοικε τῇ κοσμουργίᾳ·
Σέβου τὸ δεῖγμα τῆς ἐμῆς μοναρχίας.

Un altro epigramma (I, 20) si riferisce a una miniatura: Εἰς εἰκόνα αὐτοῦ, ἐπὶ τῶν ἐπιστολῶν ἱσταμένην.

(II, 58) Εἰς δαιμονόλιθον λίθον ἐγκόλπιον, ἔχον τὴν εἰκόνα τοῦ ἠπαπημένου θεολόγου.

Ὁ βροντόπαις παῖς ἀστραπῆς ἀποπνέων
Τὸν δαιμονόχρουν φωσφορεῖ τοῦτον λίθον.

S. Giovanni Battista

(I, 58): Εἰς τὴν γέννησιν τοῦ Προδρόμου, ἔχουσαν περὶ αὐτὴν ἐξωγραφημένους τοὺς συνωνύμους αὐτοῦ.

Τί δῆτα σιγᾷς, εἰπέ μοι, Ζαχαρία;
Τεκὼν τὸν υἱὸν ἆρα διστάζεις πάλιν;
Ἥκιστα, φησίν, ἀλλ' ὁ τῆς τέχνης νόμος
Σιγῶντας ἡμᾶς οὐ θορυβοῦντας γράφει.

Numerosissimi gli epigrammi a Cristo e alla Vergine.

(I, 430): Στίχοι εἰς λίθον ἀμίαντον ἔχοντα ἐγγεγλυμμένην τὴν χριστοῦ γέννησιν, καὶ ἄνωθεν τὸν χριστὸν λεμίον. Τοῦ Ἁγιοαναργυρίτου.

Τιμῶ σε, λίθε, κἂν μικρὸς μὲν τὴν θέαν,
Ἀλλὰ τὸν ἀχώρητον ἐντὸς εἰσφέρεις·
Ἀλλ' ὡς ἀληθῶς ἀμίαντος τυγχάνεις,
Τὴν ἀμίαντον ἐντυποῖς γὰρ μητέρα,
Ἣν παρθένον σύνοιδα, κἂν λεχὼ βλέπω
Βρέφος θεὸν κύουσαν, ὢ ξένου τόκου!

(I, 433): Εἰς εἰκόνα δεσποτικὴν ἔχουσαν ἐν τῇ περιφερείᾳ μαργάρους εἰς ἀέρα μέλανα πεπηγότας.

Ὡς μαργαρίτην τὸν θεάνθρωπον μέγαν
Γραφέντα λεπτοῖς ἀγλαΐζω μαργάροις
Νέας ὑπ' αὐτοὺς ἐκ βαφῆς εἶδος μέλαν,
Ὡς ἂν τὸ βαθὺ τῶν παθῶν φύγω σκότος.

Molti dei componimenti del nostro poeta sembrano fatti per commissione di qualche fedele che domanda grazie e contengono preghiere dirette alle imagini: a questo gruppo può appartenere il seguente epigramma interessante anche perchè ci dà il nome di un pittore, Macario.

(I, 131): Εἰς τὸν χριστὸν ἐκ προσώπου Μακαρίου τοῦ Ζωγράφου.

Σὺ μὲν διέπλασας με χερσὶν ἰδίαις
Τῇ κατὰ σαυτὸν ὡραΐσας εἰκόνι·
Ἐγὼ δ' ὅλην ἤμειψα τὴν εὐκοσμίαν,
Θεοῦ Λόγε ζῶν, εἰς παθῶν ἀκοσμίαν.

Πλὴν δεῦρο χειρὶ Ζωγραφῶ σου τὸν τύπον,
Ὅπως ἀναπλάττοις με καὶ κρείττω γράφοις
Ἐν τοῖς ἄνω πίναξι τῆς ἀφθαρσίας.
Σὸς λάτρις οἰκτρὸς ταῦτ' ἔφη Μακάριος.

(II, 157): Εἰς παναγιάριον ἀργυροῦν ἔχον μέσον κύκλον χρυσοῦν, ἐν ᾧ ἦν ἰνοκοπητὸν ἡ ὑπεραγία θεοτόκος.

Ὁ δίσκος ἐστὶν οὐρανοῦ σχεδὸν τύπος·
Ὡς ἥλιον γὰρ τὸν χρυσοῦν κύκλον φερει,
Κέντρον δὲ τὴν γῆν τοῦ θεοῦ τὴν παρθένον,
Ἐξ ἧς ὁ καρπὸς ὁ ψυχοτρόφος βρύει.

Abramo

(I, 42): Εἰς τὴν ἐν Βλαχέρναις ἐν λίθῳ θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ.

Ὠδός τις ἦν ὁ λίθος οὗτος, οὐ λίθος,
Καθ' ἣν ὁ πατὴρ Ἀβραὰμ τῷ φιλτάτῳ
Τὴν δεξιὰν ὥπλισεν εἰς καινὸν φόνον.
Ἡ τρίβος οὖν εἰς λίθον εὐθὺς ἐτράπη,
Καὶ πήγνυσι τὸν ἄνδρα νεκρά τις φυσις,
Μὴ τέκνον ἁπλοῦν ἐν βραχεῖ θύσῃ φθάσας.

Daniele

(I, 50): Εἰς ἐγκόλπιον ἴασπιν ἐν ᾧ ἕστηκεν ὁ προφήτης Δανιήλ· ἔχει δὲ φλέβας πρασίνους καὶ ἐρυθράς.

Ὁ λίθος ὑγρὸς, ἀλλὰ πῦρ ἔνδον βλέπω.
Στέγει τὸ πῦρ ὁ λίθος, ἡ φλὸξ τὴν δρόσον·
Καὶ θαυματουργεῖ Δανιὴλ ζῶν ἐν μέσῳ
Μὴ τοῖς πάλαι τέσσαρσι πέμπτος εὑρέθη;

(I, 51): Εἰς τὴν ἀπὸ μαρμάρου σορὸν τοῦ ἁγίου προφήτου Δανιὴλ ἱσταμένην ἐπάνω λεόντων, ἔχουσαν δὲ καὶ ἀγγέλους ἐν σχήματι βρεφῶν κοιμωμένους.

Εἰ γρηγορούντων εἶχεν ἡ τέχνη τύπον,
Ζῶντας ἂν εἶδες τοὺς γλυφέντας ἀγγέλους,
Νυνὶ δὲ λευκὸν ἀκριβῶς λίθων γάλα
Δοκοῦντας ὑπνοῦν ἐν βρεφῶν εἴδει τρέφει·
Ὁ γὰρ Δανιὴλ εὑρεθεὶς νοῦς ἐξ ὕλης
Τοὺς πλὴν ὕλης φύλακας ἐξ ὕλης ἔχει,
Δεικνὺς τὸ καινὸν τῆς τιμῆς ἀντιστρόφως.
Οὐκοῦν, θεατά, στῆθι, μὴ προσεγγίσῃς·
Τοὺς γὰρ θρασεῖς λέοντας ἐνθάδε βλέπεις
Ἐκ τοῦ φόβου παγέντας εἰς λίθου φύσιν.
Ὅταν δὲ καθεύδοντας ἀγγέλους βλέπῃς,
Νήφοντας ὡς λέοντας ἐξ ὕπνου τρέμε.

Al tempo del Philes già era cominciato, per il decadere dei centri principali della cultura e del commercio, il movimento dell' arte verso i luoghi sacri, specie verso la montagna santa dell' Athos; già cominciavano in questi luoghi a formarsi delle correnti d' arte speciali. Il poeta fu certamente sull'Athos e descrive qua e là monumenti del luogo: un

epigramma si riferisce alle sculture che ornavano la fonte della grande Laura:

(II, 78): Εἰς τὴν ἐν τῷ ἀσωμάτῳ τῆς Λαύρας φιάλην.

Φρενῶν ὄφις ἄντικρυς, ἢ τέχνης λέων
Ὁ φύσιν εὑρὼν ζῶσαν ἐκ λίθου τάχα·
Εἰ μὴ γὰρ ὑπῆν τῆς γλυφῆς ἡ γλισχρότης,
Ἕρποντας ἄν τις εἶδε τοὺς ὄφεις τέως.
Δοκοῦσιν οὖν ζῆν καὶ κινεῖσθαι μὲν θέλειν,
Ὅμως πτοιεῖσθαι καὶ νεκρὰν πῆξιν φέρειν,
Μήπως ὀλισθήσωσιν ὑπὸ τοῦ τρέχειν.
Οἱ γὰρ θρασεῖς λέοντες ἑστῶτες κάτω
Κεχήνασι νῦν εἰς βορὰν ἠπειγμένοι.

Qui si tratta evidentemente di uno dei soliti plutei con rappresentazioni di animali; ma questa dei leoni e dei serpenti non è poi tanto comune. Sul monte Athos, intorno alla fonte della grande Laura di S. Atanasio, si vedono ancora oggi delle formelle con simili rappresentazioni e son riprodotte dal Brockhaus[9]) e dal Kondakov.[10]) Vi son figurati pavoni affrontati ai lati di una colonnina che sostiene un vaso, un leone che morde il dorso di un toro atterrato, grifi alati. Il Kondakov scrive che questi plutei in origine non dovevano trovarsi nel luogo attuale e suppone che decorassero i cancelli del coro nella chiesa, o il dossale dell' iconostasi;[11]) ma dalla descrizione del Philes pare che anche anticamente la fonte fosse ornata di plutei. A una composizione simile si riferisce l'altro epigramma:

(II, 78): Εἰς ἐξωγραφημένον ἐν τῇ γῇ λέοντα.

Λέων ἐπὶ γῆς πνευστιῶν γεγραμμένος
Δοκεῖ σιωπῶν προσλαλεῖν τῷ Ζωγράφῳ.
Ἂν εἶχον οἱ λέοντες ἐξ ἴσου γράφειν,
Πολλοὺς ἂν εἰς γῆν εἶδες ἄνδρας ἐν τύπῳ.

Il maggior numero dei componimenti riguarda opere di oreficeria, gemme, reliquiari, cristalli di rocca incisi, encolpii.

(II, 85.) Εἰς ἐγκόλπιον σταυρὸν χρυσοῦν μετὰ λίθων.

Σταυροῦ πεπηγὸς ὑπερέντιμον ξύλον,
Ὡς εἰς Γαβαθᾶ τὸν χρυσοῦν ἔνδον τόπον,
Ὃς οὐ ταπεινοῖς ἐγκατεστρώθη λίθοις,
Τὸν παράδεισον τοῦτον εἰργάσατό μοι·
Ὃς ἐμφυτευθεὶς τοῖς ἐμοῖς στέρνοις βρύει.
Λῃστὴς δὲ παρὼν εὐμενὴς πρὸς ταῖς πύλαις,
Καὶ Πέτρος αὐτὸς ὁ σφαλεὶς καὶ δακρύσας,

9) H. Brockhaus, Die Kunst in d. Athosklöstern. Leipzig, 1891.

10) N. P. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonie. S. Peterburg, 1902 Pag. 42—43.

11) Kondakov, op. cit. pag. 43.

Ἀντὶ Χερουβὶμ καὶ Σεραφὶμ πυρφόρων,
Τὴν εἴσοδον πέιθουσι θαῤῥεῖν με πλέον.
Ἀλλὰ γενόνμεν Ἀβραὰμ κόλπων μεσον
Ἐγκόλπιον νῦν τὸν παράδεισον φέρων,
Ἔνθα τρυφὴ καὶ φῶτα καὶ θεοῦ θρόνος.

Questa rappresentazione della porta del paradiso, sopra un encolpio, concorda pienamente con quelle che si vedono nelle rappresentazioni bizantine del Giudizio Universale, e anche nell' arte occidentale, come imitazioni dall' Oriente; esempi sul monte Athos in molte pitture a fresco, nel grande musaico del duomo di Torcello, e altrove.[12]) Sulla porta è effigiato un serafino; a lato stanno il buon ladrone con la croce, e San Pietro; dietro è Abramo che ha in grembo le anime beate. Certo tutte queste figure erano eseguite in smalto nell' encolpio d' oro, che è una bella prova del grande sviluppo dell' oreficeria bizantina che sapeva produrre opere così complesse, ispirandosi alle rappresentazioni comuni nella grande arte. Un altro esempio di opere d' oreficeria si ricava da un epigramma del Philes, che è tra quelli pubblicati recentemente dal Martini, tratti da un codice cremonese, e da uno torinese.[13])

(Martini, 62.) Εἰς τὰς στρατηγικὰς εἰκόνας, ἃς εἶχεν ὁ αὐτοκράτωρ ἐπὶ τῶν ἁρμάτων αὐτοῦ καὶ διὰ τὰς γεγενημένας ἐν αὐταῖς πληγὰς ἐπὶ τοῦ πολέμου ταύτας ἀποσπάσας ἐκεῖθεν εἰς εἰκόνας ἐνέθηκεν.

Ἕως μὲν ὑμᾶς εὐσεβῶς ἠμπισχόμην
Τοῖς ἀρεϊκοῖς ἐμπαγέντας ἀμφίοις
Καὶ βασιλικοῖς ἐγγραφέντας μαργάροις,
Ἀνεῖργον ὑμῖν τῶν βελῶν τὰς προσχύσεις,
Ἐν τῇ καθ' ἡμῶν τακτικῇ περιστάσει
Χωρῶν κατ' αὐτῶν ἐμβριθῶς τῶν βαρβάρων,
Καὶ συμμάχων ἔρημος ὀφθεὶς ἐσθ' ὅτε
Παρεμβολὴν ἄμαχον ὑμᾶς εὐτύχουν·
Νυνὶ δὲ τηρῶν τοὺς ὑμῶν θείους τύπους,
Ἐπείπερ ὑμεῖς συντετηρήκατέ με,
Στέφανον ὑμᾶς μυστικόν τινα τρόπον
Καὶ κατὰ παθῶν εὐτυχῶ ψυχοφθόρον: —

Di armature riccamente ornate con figure incise e talvolta anche lavorate in smalto si hanno già notizie raccolte e illustrate dal Labarte;[14]) qui si tratta di uno special modo di ornare le armature con imagini messe in modo da potersi all' occasione staccare ed è probabile che consistessero in placche metalliche fissate sulla stoffa dell'abito. Altri epigrammi pubblicati dal Martini contengono pure descrizioni artistiche:

---

[12]) P. Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts. Berlin, 1883.

[13]) Manuelis Philae Carmina inedita, ed. Ae. Martini. Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti. Vol. XX. (Supplemento.) Neapoli, 1900.

[14]) J. Labarte. Histoire des arts industriels. III, pag. 402.

tra essi uno diretto alle figure dei santi Gabriele e Michele collocate nel pronao d' un tempio, secondo l' uso del tempo di decorare gli atri delle chiese con le figure degli arcangeli; un altro ad un tempietto nel cui interno si vedeva l'imagine del Redentore e all' esterno degli angeli.

Ma tralasciamo di dare qui altri esempi, per non accrescer di troppo la mole di questo studio, bastandoci di aver mostrato quante importanti notizie per la iconografia bizantina si possono ricavare dai versi di questo bizzarro poeta.

Come si è visto le sue non sono vere descrizioni, e quindi nulla hanno a che fare con le ἐκφράσεις di cui abbiamo parlato in principio, sempre così prolisse e particolareggiate, ma anche così piene di elementi non reali. Manuel Philes molto più modesto si ispirava alle opere d'arte per rivolger preghiere alle sacre persone in esse rappresentate o per far parlare esse stesse. Pare che egli voglia completare con la poesia le arti figurative. Ecco un santo meravigliosamente riprodotto nella pietra così che par muoversi e respirare; ma non parla. »La legge dell' arte ci dipinge silenziosi« dice in un epigramma Zaccaria. (I, 58), e in un altro il poeta rivolgendosi ad una imagine della Vergine dice (I, 77): »Santa Vergine tu sei viva. Se taci nulla vi è di strano, poichè il tacere ben si addice alle vergini. Meglio tu respiri e porti la parola di dio, chè anche poi la pittura non sa rappresentare la voce.« E poichè l'arte fa muti i santi, Philes mette ad essi in bocca i suoi versi così spesso tanto inconcludenti che proprio non aggiungono nulla all' intelligenza della figura. Sembra che questo contemporaneo di Dante, si preoccupi innanzi alle opere d'arte, come l'Alighieri avanti alle sculture che ornan le rampe del Purgatorio, di uno stesso difetto: la parola. Egli non si ferma mai sull'aspetto esterno che come riflesso dello spirito e cerca le espressioni di questo perfino nella materia: il color rosso della pietra in cui è scolpito un santo indica l'ardore della sua fede. »L'arte sa con gli scalpelli scolpire solo l'imagine del corpo del martire, ma non vale a ritrarre ciò che è dentro l'anima.«[15])

Ed è un segno importante questo, del modo in cui al secolo XIV si intendeva l'ufficio dell'arte. Innanzi all' imagine sacra la mente non si smarrisce più in estasi, e non più si confonde in trepida adorazione; ma esamina, e ricerca nelle sacre sembianze il suggello dell' arte, e nell' opera artistica il movimento, la parola, l'anima.

---

15) Da un epigramma diretto a San Giorgio (Miller I, 35).

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

(Schluß.)

Cenacolo di San Salvi

Andrea del Sarto.

463 (Rahmen 157 Nr 313^{F}). Studie, wesentlich für den rechten Arm eines der Apostel links. Rötel. Eine ganze Reihe von Studien zu diesem Werke ist in meinem früheren Artikel erwähnt.

Chiostro dello Scalzo.

464 (Rahmen 150 Nr. 340^{F}). Andrea del Sarto zugeschrieben: Hockender Knabe. Angeblich Studie zu der Taufe Johannis im Scalzo. Scheint mir jedoch eine Kopie von Poccetti. Rötel. Der weibliche Kopf, fast lebensgroß, in demselben Rahmen ist nicht von Andrea, sondern meines Erachtens Kopie nach Bronzino. Schwarzkreide.

465 (Rahmen 160 Nr. 652). Andrea del Sarto: Studie zum Befehlshaber in der Hinrichtung Johannis. Rötel.

466 (Rahmen 163 Nr. 282^{F}). Studie zu der männlichen Figur zu äußerst links im Gastmahl des Herodes. Rötel.

467 (Nr. 14415). Ricordo nach dem Henker in der Gefangennahme Johannis. Echtes, wenn auch unerkanntes Blatt Pontormos. Von Battista Naldini ist dagegen die als Andrea del Sarto bezeichnete ähnliche Zeichnung in München (Handzeichnungen alter Meister in München. Blatt 137). Auf der Rückseite eine für Pontormo charakteristische Studie zu einem sitzenden Putto. Rötel.

468—469 (Nr. 14457. 14458). Späte sehr große Kopien nach der »Taufe Johannis«. Schwarzkreide.

470—495 (Nr. 14461—14485 und 14487). 26 miniaturartig feine Kopien nach Figuren und Gruppen. Späte Arbeit. Ich vermute Vorlagen für geplante Reproduktion in Stein oder Kupfer. Schwarzkreide.

496 (Nr. 16482 A). Kopie nach der Heimsuchung.

497 (Nr. 16482 B). Kopie nach dem Gastmahl des Herodes.

498 (Nr. 16482 C). Kopie nach der Enthauptung Johannis. Die beiden ersten waren früher in der Koll. Morelli unter dem Namen: Andrea del Sarto. Sie werden jetzt mit Recht Battista Naldini zugeschrieben. Alle Schwarzkreide.

499 (Nr. 14439). Ricordo nach der Heimsuchung. Feder getuscht.

500 (Nr. 17675). Ricordo nach dem Gastmahl des Herodes..

501—511 (Nr. 664 S—674 S). Elf große Kopien nach den Fresken. Aquarell auf Leinwand. XVI. Jahrhundert.

512 (Nr. 691 S). Ricordo nach der »Taufe Johannis«. Feder.

Die beiden angeblichen Studien zu der Caritas haben weder Beziehung zu dieser noch zu der Caritas im Louvre. Zu den Fresken im Klosterhof des Scalzo besitzen wir also ein Dutzend Studien. Die überwältigende Menge von Kopien und Ricordi, größer als bei irgend einem anderen Monument des Cinquecento, lehrt uns etwas von der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser Fresken. Es scheint, daß sie für Florenz bis in das 18. Jahrhundert hinein die wahre Hochschule der Malerei gewesen sind.

Palazzo Vecchio.

Verrocchio: Knabe mit Delphin.

513 (Rahmen 47 Nr. 124). Federskizze eines Knabenkopfes, der große Ähnlichkeit mit dem Kopf des Fischmännchens hat und vielleicht als Studie zu demselben zu betrachten ist, wenn auch in dieser flüchtigen Skizze das lachende Leben des ausgeführten Knabenkopfes noch fehlt. Auf demselben Blatt ein unerkanntes Bildnis des Francesco Sassetti (Brogi 1713). Ich komme darauf zurück — siehe Nr. 684 — und nenne es nur hier, weil es uns vielleicht in den Stand setzt, das Blatt und somit die Figur ungefähr zu datieren. Der Kopf des Bildnisses stellt einen Mann im Anfang der sechziger Jahre dar. Da nun Sassetti im Jahre 1421 geboren ist (nach freundlicher Mitteilung des Dr. A. Warburg), müßte die Figur im Jahre 1481, jedenfalls nicht viel früher, also kurz vor der Abreise des Meisters nach Venedig, geschaffen sein.

Was die Echtheit der Zeichnung betrifft, so vergleiche man sie mit dem aufwärts blickenden Engelskopf in der Koll. Beckerath, jetzt im Berliner Kabinett (man beachte die Bildung der Oberlippe in drei scharfen Segmenten), sowie auch mit dem Blatt mit Federskizzen von Putten im Louvre, beide als authentisch anerkannt.

Michelangelo. Karton zu der Schlacht bei Cascina.

514 (Rahmen 184 Nr. 675). Pontormo. Gruppe nackter Männer. Scheint eine Studie nach dem Karton. Rötel.

515 (Rahmen 147 Nr. 233 F). Michelangelo zugeschrieben. Auf diesem schon früher erwähnten Blatt mit verschiedenen Studien befindet sich eine Kopie nach einer vom Rücken gesehenen Figur. Schwarzkreide. Vergleiche Nr. 236. — Ich bemerke, daß diese hoch aufragende Gestalt auf Michelangelos Karton das Vorbild gewesen ist für mehrere, vom Rücken gesehene, stark bewegte, männliche Figuren bei Raffael, z. B. für eine nackte Gestalt in der Kampfszene in Oxford, einen der Fußsoldaten im Blatt der Akademie zu Venedig, den jugendlichen Henker in Salomos Urteil in der Stanza della Segnatura. Es liegt gewiß bedeutend ferner, für diese Figuren Signorelli heranzuziehen, wie man es neuerdings versucht hat.

516 (Nr. 18634). Andere Kopie nach derselben Figur. Rötel.

517 (Nr. 236 F). Daniel da Volterra. Große Studie nach dem Karton. Rötel.

518 (Nr. 591). Daniel da Volterra. Gegen links laufende Figur mit Mantel und Lanze. Rötel.

519 (Nr. 12794). Domenico Campagnola zugeschrieben. Der Kletterer. Feder.

520 (Nr. 17389). Ignoto. Studie nach dem vom Rücken gesehenen Lanzenträger. Vielleicht nach einer Zeichnung in der Albertina. Schwarzkreide.

521 (Nr. 6374). A. Allori: Christi Taufe. Drei Figuren auf diesem Blatt scheinen von dem Karton inspiriert.

522—523 (Nr. 15308. 15309). L. Mehus. Studien nach dem Karton. Feder getuscht. Schwarzkreide.

Das Blatt (Rahmen 140 Nr. 613) habe ich schon in meinem ersten Artikel notiert. Ich füge noch hinzu: Selbst wenn diese Studie Kopie wäre, würde sie, da sie sowohl von der Skizze in der Albertina wie von der Grisaille in Holkham verschieden ist, unsere Auffassung der Komposition bereichern. Ist sie aber so ganz sicher Kopie? Von Aless. Allori, der das Blatt mit der Auferweckung des Lazarus in demselben Rahmen nach Vorlagen Michelangelos gezeichnet hat, ist sie sicher nicht. Auf meine Anregung wurde das Blatt aus dem Rahmen genommen und die ganz unbekannte Rückseite untersucht. Da fanden sich Figurenstudien von einem sehr michelangelesken Charakter vor, die das Verdammungsurteil des Blattes wieder sehr unsicher machen. — Es gibt hier noch ein Blatt mit Beziehung zu dem Karton, über dessen Autorschaft ich noch nicht ganz im Klaren bin:

524 (Nr. 16077). Ignoto genannt. Zwei männliche nackte Figuren in sitzender Stellung. Die obere korrespondiert mit der Figur, die in der Grisaille zu Holkham unter der nach links sich vorbeugenden Gestalt sichtbar wird, die untere könnte eine erste Idee sein für den seinen

Strumpf anziehenden Soldaten. Leicht hingeworfene Federskizzen. Dazu in Rötel eine Kopie nach der erstgenannten Studie. Der Stil ähnelt jugendlichen Zeichnungen des Meisters, wie der Vergleich mit einigen Studien in Haarlem, publiziert in Marcuards Werk (Tafel XXIV und XXV), ausweist. Ich hoffe später auf diese Studien zurückzukommen und behalte mir vor, sie bei Gelegenheit zu publizieren.39)

Lionardo. Karton zu der Schlacht bei Anghiari.

525 (Rahmen 93 Nr. 150 F). Lionardo zugeschrieben. Flüchtige Federskizze mit Reitern. Diese langgestreckten Pferdekörper deuten nicht auf Lionardo. Man vergleiche sie mit denen auf der sicheren Zeichnung Rahmen 96 Nr. 436, wo der Typus ganz anders und viel schöner ist. Imitation.

526 (Nr. 8950 S). Lionardo zugeschrieben. Studie nach dem Karton. Feder.

527 (Nr. 14591). Reiterkampf. Interessante Kopie nach dem Karton Lionardos. Feder getuscht: Von einem Anonimo del Sec. XVI. Diese Kopie ist, so viel ich weiß, noch nicht berücksichtigt worden.40)

Giorgio Vasari. Fresken.

528 (Rahmen 216 Nr. 1184).
529 (Rahmen 218 Nr. 1185). } Federstudien zu denselben.
530 (Rahmen 219 Nr. 1186).

531—532 (Nr. 631 u. 632). Studie zu Vasaris Freskobild: Angriff auf Pisa. Schwarzkreide und Feder.

533 (Nr. 2615 S). Dom. Cresti. Einem mediceischen Fürsten wird gehuldigt. Zum Fresko in der Sala del Consiglio. Rote und schwarze Kreide.

534 (Nr. 2616 S). Dom. Cresti. Cosimo I. wird bekleidet mit der »porpora granducale«. Zum Fresko in demselben Saal. Rote und schwarze Kreide.

535—540 (Nr. 8243. 8244. 8245. 8246. 8270). Andrea Boscoli. Studien nach Bandinellis Hercules und Cacus, von verschiedenen Seiten gesehen. Schwarzkreide. Diese eingehenden und umständlichen Studien seitens eines begabten Künstlers wie Boscoli könnten darauf deuten, daß diese Gruppe doch nicht von allen Künstlern so verachtet wurde, wie

39) In der Casa Buonarroti befinden sich zwei wenig beachtete Blätter mit drei Studien, die Beziehung zu dem Karton haben: Nr. 27 (Rahmen 6). Liegende Figur nach unten greifend. Figur in horchender Stellung. (Schwarzkreide). Nr. 73 (Rahmen 16). Nackte, männliche Figur vom Rücken gesehen. Feder.

40) Es gibt zwei große Gemälde in Florenz, die, wenn ich mich nicht sehr täusche, in ihren zentralen Hauptszenen auf den Karton zurückgehen. Das eine ist eins der Schlachtbilder Vasaris im Saale des Cinquecento im Palazzo Vecchio (das letzte rechts), das andere ist Rubens: Henri IV in der Schlacht bei Jvry in den Uffizien Nr. 64.

zeitgenössige Berichte uns glauben lassen, und wie sie es heute ist. Schwarzkreide.

541 (Rahmen 201 Nr. 599 F). Franc. Salviati: Allegorie des Friedens. Sorgfältig ausgeführte Federzeichnung zu seinem Fresko en grisaille über der Eingangstür in einem Saale im oberen Stockwerk.

Loggia dei Lanzi.

542 (Nr. 14847). Kopie nach der sogenannten »Thusnelda«. Feder getuscht.

543 (Nr. 575 S). Sehr freie und breite Federskizze zu einem Perseus. Von Benvenuto Cellinis Statue inspiriert. — Im Katalog der Koll. Santarelli als echte Studie zum Bildwerk.

544—545 (Nr. 11570. 11571). Kopien nach Giov. Bolognas Raub der Sabinerin. Die letztere von Fr. Currado. Schwarzkreide. Rötel.

S. S. Annunziata.

546—547 (Rahmen 529 Nr. 418 O, 417 O). Pontormo: Wappen eines mediceischen Papstes (Leo X.) zwischen zwei Figuren. Es wäre interessant, wenn wir konstatieren könnten, daß wir die Vorstudien für den ersten Versuch des neunzehnjährigen Künstlers vor uns hätten. Nach Vasari debutierte der junge Pontormo damit, daß er das Wappen Leos X. an die Wand der Annunziata malte. Die Sache ist wahrscheinlich. Die Zeichnungen sind dem Meister zugeschrieben wegen ihres charakteristischen Stils, nicht wegen des Berichtes Vasaris, welchen der Katalog nicht erwähnt. Feder.

Perugino: Thronende Maria mit Heiligen.

548 (Rahmen 253 Nr. 1317 F). Einer der aufblickenden Apostel links. Kopie. Feder.

Vorhof.

549 (Rahmen 153 Nr. 271. Andrea del Sarto zugeschrieben. Rötelstudie eines Jünglings. Der Kopf kommt genau vor an einer Figur im Fresko: S. Filippo treibt einen Teufel aus. Die Zeichnung scheint mir jedoch Franciabigio näher zu stehen als Andrea.[41])

550 (Nr. 6435). Studie zu einer Figur der Folge (Bildnis Sansovinos?). Schwarzkreide.

551—552 (Nr. 6467—6468). Kopie nach dem Fresko Andrea del Sartos: ein Mirakel des hl. Filippo Benizzi. 18. Jahrhundert. Feder.

553 (Nr. 14459). Rötelkopie nach einem Teil der Geburt Marias.

[41]) Der, Andrea del Sarto zugeschriebene, Tondo mit einer hl. Familie (Schwarzkreide) ist auch von Franciabigio.

Oratorio di San Lucca.

554 (Rahmen 414 Nr. 755 F). Santi di Tito: Salomo befiehlt die Aufrichtung des Tempels. Skizze zu dem Bilde. Feder, getuscht und weiß gehöht auf grauem Papier.

555 (Rahmen 415 Nr. 752). Entwurf für dasselbe Fresko. Feder, getuscht und weiß gehöht.

Klosterhof.

556 (Nr. 14449). Rötelversion nach der Madonna del Sacco mit einer hl. Anna.

557 (Nr. 14486). Kleine Schwarzkreidekopie nach demselben Fresko.

558 (Rahmen 444 Nr. 1284 F). Venturi Salimbeni. Entwurf zu einem Fresko im Klosterhof (dem zweiten, wenn man vom Eingang links umbiegt.) Rötel.

559 (Rahmen 415 Nr. 827 F). Bernardo Poccetti: Mirakel eines Heiligen. Studie für eines seiner Wandgemälde im Kloster von S. S. Annunziata. Feder (rote Tinte), getuscht.

560 (Nr. 1541 S). B. Poccetti. Studien zum Wandgemälde mit einem Mirakel des hl. Lucas. Feder getuscht.

561 (Nr. 849). Poccetti: Tod eines hl. Mönches. Studie zu dem Fresko. Schwarzkreide, weiß gehöht.

562 (Nr. 1627 S). Poccetti. Entwurf zu seinem Fresko mit dem Tode des hl. Filippo Benizzi. Schwarzkreide.

Orto dei Servi.

Andrea del Sarto. Das Gleichnis vom Weinberg (untergegangene Fresken).

563 (Nr. 14456). Alte Kopie nach einem dieser schönen Kompositionen, noch aus dem Cinquecento. Feder.

564 (Nr. 675 S). Die Berufung der Arbeiter. Große Kopie aus dem 16. Jahrhundert. Aquarell auf Leinwand. Gestochen von Agostino Veneziano. — (Nr. 676 S), Die Auszahlung des Lohnes. Kopie aus dem 16. Jahrhundert. Aquarell auf Leinwand.

565 (Nr. 14445). Alte Kopie nach einem Teil von einem der Fresken. Feder, getuscht.

566 (Nr. 14451). Späte Kopie nach der ganzen Komposition von einem der Fresken. Bleistift.

567 (Nr. 14488). Späte Kopie nach dem noch im Refektorium von Ognissanti aufbewahrten kleinen Fragment des Fresko. Die Fresken waren in Chiaroscuro und werden von Vasari ausführlich erwähnt.

Mit Ausnahme von Nr. 675 S stellen alle diese Kopien den Vorgang mit der Zahlung dar. Dieses Fresko wird von Vasari besonders

gelobt und scheint auch in den nachfolgenden Zeiten am meisten gefallen zu haben.

S. S. Apostoli.

Giorgio Vasari: Konzeption.

568 (Rahmen 220 Nr. 1183). Große, breit ausgeführte Skizze zum Gemälde. Eine kleinere wurde schon früher erwähnt. Feder, getuscht und quadriert.

Baptisterium.

569 (Rahmen 4 Nr. 16). Ghiberti: Paradiesestür. Anonimo del Sec. XVI zugeschrieben. Studien nach der »Erschaffung Evas«. Die Studie betrifft hauptsächlich Gottvater, weniger Eva. Adam ist nur angedeutet. Auf der Rückseite: Studien nach Michelangelos Fresken in der Sixtina: Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies. Auch auf der Vorderseite sieht man, wie der Künstler versucht hat, die Komposition Ghibertis mit der Michelangelos zu kombinieren. Gottvater ist hier nackt dargestellt, was in den Vorbildern nicht vorkommt. Sie sind schon deshalb keine Ricordi, sondern offenbar Studien nach den beiden Meistern mit dem Zweck, eine dritte Komposition zu bilden. Wer ist der Zeichner? Nach der künstlerischen Handschrift zu urteilen, dürfte dieser ein dritter Bildhauer sein, nämlich Giovanni da Bologna. Man vergleiche diese Studien mit den (angeblichen) Entwürfen zu den Türen des Pisaner Doms, später von Raff. Pagni in Bronze ausgeführt (R. 533 Nr. 114O, 115O, 116O) und mit anderen Zeichnungen von Giovanni. Die Komposition Ghibertis hat in hohem Grade vorbildlich gewirkt. So scheint Lorenzo di Credis »Erschaffung Evas« in seiner Predella zu seiner »Verkündigung« in den Uffizien, auch Ercole Grandis Komposition dieses Gegenstandes in der Koll. Morelli in Bergamo auf Ghiberti zurückzugehen. Selbst Michelangelo scheint in seinem Fresko in der Sixtina von dieser Komposition inspiriert. Feder. (Braun 232.)

570 (Rahmen 4 Nr. 18). Nachzeichnung von Ghibertis Taufe Christi an der Nordtüre des Baptisteriums. Die Zeichnung weicht von dem Relief dadurch ab, daß das Landschaftliche fehlt. Feder, weiß gehöht auf gelbgetöntem Papier.

571—572 (Nr. 6544. 6555). Liegende Gestalten. Rötelzeichnungen unbekannter Hand. Inspiriert von den liegenden Gestalten der Paradiesestür, namentlich von der unten am linken Flügel und der oben am rechten.

Il Carmine.

Capella Brancacci.

573 (Rahmen 25 No. 44F). Maso Finiguerra zugeschrieben: Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben. Feder getuscht. Scheint

ein Ricordo nach dem Fresko Masaccios zu sein. Auf einer der vier Zeichnungen, die in diesem Rahmen dem Maso zugeschrieben sind, No. 41 F, steht sein Name geschrieben, doch wohl später und vielleicht von Baldinucci in der Zeit des Kardinals Leopoldo. Der Katalog ist nicht ganz konsequent, indem er diese vier Zeichnungen dem Finiguerra und die vielen anderen in derselben Art der Schule des Ant. del Pollajuolo zuschreibt.

Sidney Colvin hat versucht, die Zeichnungen in einer von ihm veröffentlichten Chronik[42]) mit der ganzen Serie verwandter Blätter hier in Verbindung zu setzen und dies alles dem Maso Finiguerra zuzuschreiben. Der Zusammenhang mit der Chronik wird unter anderem dadurch wahrscheinlich gemacht, daß die einen Kranz bindende Frau in kniender Stellung (Rahmen 34 No. 391 F) auf einem der Blätter mit dem thronenden Sardanapolis in der Chronik vorkommt. Meiner Ansicht nach ist jedoch die Hälfte dieser Zeichnung, die über zwei Blätter gezeichnet ist, und zwar diejenige, auf der die knieende Figur sich befindet, von Schülerhand. Man vergleiche z. B. nur die Ornamente oben mit den korrespondierenden auf dem anderen Blatt und man wird die tastende, unsichere Hand eines Schülers darin erkennen. Auch die Tinte ist eine andere. Schülerarbeit dürfte wohl auch sonst in der Chronik nachzuweisen sein, wenn auch Mr. Colvin dies nicht eingestehen will, sondern der Ansicht ist, daß die ganze Chronik von dem Meister selbst herrührt. Der Zusammenhang mit Stichen, die wahrscheinlich dem Finiguerra zuzuschreiben sind, wird unter anderem dadurch bewiesen, daß eine Figur in einem derselben (reproduziert S. 32), ein posaunenblasender Amor, in der Zeichnung im Rahmen 36 No. 89 F vorkommt. Der größte Teil dieser Serie, wozu beträchtlich mehr, als Colvin angibt, gehört, teils in den Kartellen (auch in der Koll. Santarelli), teils unter anderen Namen ausgestellt, ist meines Erachtens Schülerwerk, Atelierübung, ja recht eigentlich »roba di giovinetti« zu nennen. Unter den weder dem Maso selbst, noch der Schule Ant. Pollajuolos zugeschriebenen, nenne ich das männliche Profilbildnis in halber Lebensgröße, Paolo Uccello genannt (Rahmen 14 No. 65 F). Auch dies Blatt trägt den Namen Tomso Finiguerra.[43]) Ein anderes Blatt mit liegenden Figuren in starker Verkürzung, gleichfalls Uccello genannt und auch von ihm inspiriert (Rahmen 14 No. 27), gehört auch hierher. Feder getuscht. Dem Pesellino zugeschrieben ist die getuschte Federzeichnung No. 1127, Rahmen 25, ein drapierter Jüngling. Sie gehört auch in die Finiguerra-Serie.

[42]) A Florentine Picture-Chronicle by Maso Finiguerra. London 1898.

[43]) Auf einem Blatt, der Schule Ant. Pallajuolos zugeschrieben, kommt der Name Finiguerra zum dritten Male vor.

Dieser Serie verwandt, wenn schon wesentlich überlegen, sind auch die dem Masaccio zugeschriebenen zwei Blätter: Lesender und zeichnender Jüngling (Rahmen 20 No. 118 P, 120 F, dieselbe Technik). Außerhalb Florenz befinden sich noch im Palazzo Corsini ein Kopf, reproduziert in den »Gallerie nazionali italiane« II S. 415 und in der Koll. Bonnat in Paris zweiundzwanzig Zeichnungen; diese letzteren scheinen aber meistens schwache Kopien zu sein. Eine interessante Studie befindet sich in dem Stockholmer Kabinet: David, den rechten Fuß auf dem Haupt Goliaths, eine Schlinge in der rechten Hand, sehr ähnlich dem David in unserer Sammlung Rahmen 25 Nr. 42 F.

574 (Nr. 309). Andrea del Sarto zugeschrieben: Andere Studie nach der frierenden Figur in der »Taufe Petri«. Rötel. Eine ausgestellte Studie nach dieser Gestalt, dem Andrea del Sarto zugeschrieben, habe ich schon erwähnt (siehe Nr. 147).

575 (Nr. 14585). Kopie nach dem Fresko Masaccios: Wunder des Zinsgroschen, von einem späten Cinquecentisten. Vielleicht von Giovanni da San Giovanni.

S. Croce.

576 (Rahmen 414 Nr. 764). Santi di Tito: Auferstehung Christi. Studie für sein Altarbild in St. Croce (Cappella Medici). Feder und Schwarzkreide, getuscht auf grau getöntem Papier.

577 (Nr. 7123). Volterrano: Entwurf zu dem Kuppelgemälde in der Cappella Niccolini. Schwarzkreide.

578 (Nr. 15797). Anonimo genannt. Kopf eines Greises. Schwarzkreide, weiß gehöht. Sichere Zeichnung von Pier Francesco Fiorentino. Wahrscheinlich Studie zu Gottvater in einem Bild in der Cappella Medici.[44]

519 (Nr. 13309). Batt. Naldini. Großer Entwurf für die Pietà am Monument des Michelangelo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

580 (Nr. 1764 O). Kopie nach demselben Grabmal. Feder.

Dom.

581 (Rahmen 67 Nr. 177 F). Engel Gabriel. Feder. Filippino zugeschrieben. Vielmehr von Dom. Ghirlandajo. Skizze zu dem Verkündigungsengel im Mosaik der Verkündigung über einem der Portale. Siehe Nr. 38 im vorigen Aufsatz.

582 (Rahmen 519 Nr. 248 A). Die Laterne im Bau. Angeblich Kopie des 16. Jahrhunderts nach Brunelleschi. Feder getuscht und mit Rötel belebt.

---

44) Von Berenson übersehen.

583—584 (Nr. 489. 494). Zwei Federstudien zu drapierten Gestalten von Bandinellis Skulpturen an der Chorschranke.

585 (Nr. 561). Bandinelli: Zwei drapierte Figuren. Scheinen Studien zu der Chorschranke des Doms. Feder.

586 (Rahmen 429 Nr. 11043 F). Federigo Zuccheri. Der Meister am Arbeitstisch, worauf ein Modell der Domkuppel (im Durchschnitt), konferiert mit einem Geistlichen (Monsignore Vincenzo Borghini) über die dort zu schaffenden Malereien. Im Hintergrunde die emporragende Domkuppel. Feder, getuscht.

587 (Rahmen 216 Nr. 1178). Leicht hingeworfene Skizze zu den Freskogemälden in der Kuppel von Vasari, die von den Gebrüdern Zuccheri vollendet wurden.

S. Egidio.

588 (Rahmen 487 Nr. 2149 F). Giov. Bapt. Paggi: Christus heilt den Gichtbrüchigen. Getuschte Federzeichnung zum Bilde. (Zweiter Altar rechts.) Im Hintergrunde Dom und Campanile. Feder, getuscht.

S. Felicità.

Jacopo Pontormo: Kreuzabnahme in der Cappella Capponi.

589—595. Zu diesem Werk befindet sich hier eine größere Anzahl vorzüglicher Studien in roter und schwarzer Kreide. Ich nenne unten sieben Nummern.[45])

596 (Nr. 6653). Studien zu der Verkündigung in derselben Kapelle. Schwarzkreide, weiß gehöht.

597 (Rahmen 183 Nr. 6674 F). Pontormo: Jugendlicher Täufer. Studie zu einer Figur in der Cappella Capponi. Schwarzkreide.

Ingesuati.

598 (Rahmen 254 Nr. 407). Perugino: Fünf nach rechts wandernde Figuren. Die vordersten tragen Kessel. Angeblich Studie für eine Anbetung der Könige in der Ingesuati, einer Kirche nahe bei Florenz, die 1530 zugrunde ging. Getuschte Federzeichnung. (Brogi 2554.)

Innocenti (San Maria degli).

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Könige.

599 (Rahmen 61 Nr. 316). Drapierte, nach links kniende Gestalt. Wahrscheinlich als Studie zu einem der Könige verwendet. Andere Be-

---

45) Nr. 6540. 6544. 6573. 6576. 6577. 6619. 6627.

ziehungen kommen auch vor. Silberstift, weiß gehöht und getuscht auf rotem Papier.[46]) (Braun 233, Brogi 1756.)

600 (Rahmen 61 Nr. 384). Dom. Ghirlandajo: Männliche drapierte Figur mit Porträtzügen, in der Rechten einen Pfeil haltend. Silberstift, weiß gehöht auf gelblichem Papier. Studie zu der Figur en face in der Gruppe von drei stehenden Männern. Im Gemälde hält diese vornehme und gewiß hochstehende Persönlichkeit statt des Pfeiles eine Manuskriptrolle. Man kann vielleicht hieraus folgern, daß der Taufname des Mannes Sebastiano und daß er ein Gelehrter oder Dichter war. Wer ist dieser Mann? Die Beziehung wurde früher nicht erkannt.[47])

S. Lorenzo.

601—621. Pontormo: Untergegangene Fresken im Chor. Vasari hat dies Freskowerk ausführlich beschrieben. Er tadelt es zwar, aber gerade an seinem Tadel erkennt man, daß es reich an genialen Zügen gewesen sein muß, wenn auch Michelangelo dem alternden Pontormo zu Kopfe gestiegen ist. Dies wird durch die hier vorhandenen Studien bestätigt. Unter den nicht ausgestellten befinden sich 21 Studien (vielleicht auch mehrere), fast alle in Schwarzkreide.[48]) Ferner unter den ausgestellten:

622 (Rahmen 179 Nr. 465 F). Die Erschaffung Evas. Sorgfältig ausgeführte Rötelzeichnung.

623 (Rahmen 189 Nr. 526). Gottvater erscheint dem Noah. Feder. Diese letztere Zeichnung geht auf Raffael zurück. (Braun 488, Brogi 1564.)

624 (Rahmen 189 Nr. 445 F). Studie zu einem Putto für obengenannte Komposition. Feder.

Daß die Zeichnungen mit Darstellungen aus dem Alten Testamente Beziehung zum Freskowerk haben, wird durch Vasaris Beschreibung bestätigt. Er sagt, indem er zuerst über die Selbstüberhebung Pontormos spottet: »Immaginandosi dunque in quest' opera di dovere avanzare tutti i pittori, e forse, per quel che si disse, Michelagnolo; fece nella parte di sopra in più istorie la creazione di Adamo ed Eva, il loro mangiare del pomo vietato, e l' essere scacciati di Paradiso, il zappare la terra, il sacrifizio d' Abel, la morte di Caino, la benedizione del seme di Noè,

---

[46]) Diese Draperiestudien, die Beziehung zu mehreren Werken Ghirlandajos haben, werden von Berenson gewiß irrtümlich Mainardi zugeschrieben.

[47]) Das Alter des Mannes ist zwischen 50 und 60. Das Bild 1488 datiert.

[48]) Das jetzt erschienene Werk von Berenson erspart mir das langweilige Aufzählen der Nummern, nur möchte ich ein großes, wichtiges Blatt mit nackten Figuren (Schwarzkreide) besonders hervorheben, Nr. 13861 sowie Nr. 168 S, beide von Berenson übersehen.

e quando egli disegna la pianta e misure dell' Arca. In una poi delle facciate di sotto, ciascuna delle quali è braccia quindici per ogni verso, fece la inondazione del Diluvio, nella quale sono una massa di corpi morti ed affogati, e Noè che parla con Dio etc.« Vasari, Ed. Milanesi VI S. 285 u. f.

625 (Nr. 18724). Michelangelo: Studie zu der Fassade von S. Lorenzo. Rötel. (Siehe Rivista d'Arte I »Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo.«)

626 (Rahmen 512 Nr. 278A). Giuliano da San Gallo: Studie zu der Fassade von S. Lorenzo. Mit der Inschrift (angeblich von der Hand Vasari's): GIVLIANO DA SAN GALLO ARCHIT. FIORENT. Feder.

627—631 (Rahmen 510 Nr. 276A, 279A). Giuliano da San Gallo: Zwei andere Studien. In den Kartellen noch 277A, 280A, 281A. Feder getuscht.

632 (Nr. 6501). Rosso Fiorentino: Rötelstudie zu dem Altarbilde.

633 (Rahmen 29 Nr. 615O). Desiderio da Settignano zugeschrieben. Geht auf den Altar von Desiderio im rechten Querschiff zurück. Meiner Ansicht nach wahrscheinlich von Francesco di Simone. Feder getuscht.[49])

634 (Nr. 6771). Sogliani: Martyrium des hl. Arcadio. Studie zu einem der knieenden Heiligen. Schwarzkreide, weiß gehöht.

635 (Rahmen 7 Nr. 40F). Donatello mit Fragezeichen zugeschrieben. Studie von Putti. Feder. Der hockende Putto rechts hat nicht, wie es angegeben wird, mit dem Cosciamonument im Baptisterium zu tun, stimmt aber im Gegensinn mit dem Putto rechts am Sepolcro di Averrardo und di Paccarda del' Medici in der Sakristei.[50]) Genaue Nachbildungen von dem hockenden Knaben am Cosciamonument sind dagegen die beiden Putten mit dem Namenszuge Christi am Marmorrelief im Berliner Museum, Werkstatt Verrocchios zugeschrieben, nur daß diese

---

49) Von demselben Künstler dürfte auch die dem Francesco di Giorgio irrtümlich zugeschriebene Zeichnung zu einem Altaraufsatz (Rahmen 241 Nr. 1436) sein. Das Blatt ist in der Alb.-Publ., später auch von Berenson meiner Ansicht nach irrtümlich Lorenzo di Credi zugeschrieben. Es ist kein Wunder, daß es an Credo erinnert, denn die Verkündigung darauf geht auf eine Zeichnung Lorenzos, die wahrscheinlich als Studie für das Uffizienbild gedient hat, zurück (Rahmen 82 Nr. 1196). Wenn das Blatt von Credi wäre, dann dürfte auch die oben erörterte Nr. 615O sowie Nr. 645O in demselben Rahmen und Nr. 614 in Rahmen 28 von ihm sein. Es stimmt mit diesen Zeichnungen selbst in geringfügigen Details überein. Aber es ist nicht von Credi. Es zeigt nicht seinen Stil und würde auch in seinem Werk ganz vereinzelt dastehen. Von derselben Hand dürfte noch die dem Ant. Pollojuolo zugeschriebene »Allegorie auf das Glück« sein (Rahmen 29 Nr. 278).

50) Wahrscheinlich von Andrea da Buggiano ausgeführt.

Putti die Köpfe gegen den Beschauer wenden. Noch genauer wiederholen sie sich in den Inschrift haltenden Putti an dem Forteguerri-Denkmal in Pistoja, welches jedenfalls auf Verrocchios Werkstatt zurückgeht. Man vergleiche mit Donatellos Putten, wo er solche dekorativ verwertet hat, den hockenden Knaben in dem bekannten Kinderstudienblatt im Louvre (Rückseite, Ecke links). Dieser kann fast als ein Ricordo nach einem jener gelten. Wenn es auch wahr sein kann, daß Verrocchio Donatellos Schüler nicht gewesen ist: Beziehungen zwischen den beiden Künstlern fehlen dennoch nicht.

636 (Nr. 1375). Polidoro da Caravaggio zugeschrieben. Zwei sich unterhaltende Männer. Feder getuscht. Scheint inspiriert von zwei sich unterhaltenden Heiligen an einer der Bronzetüren von Donatello in der Sakristei von S. Lorenzo.

637—638 (Nr. 259—261). Antonio da San Gallo il Vecchio. Kopien oder vielmehr Versionen naeh Donatellos Reliefs an den Bronzetüren. Feder, weiß gehöht auf rötlich getöntem Papier.[51]).

Sagrestia nuova.

639 (Nr. 18719). Michelangelo. Auf diesem Blatt zwei Studien zu der »Nacht«. Wesentlich Studien zum linken Bein mit seiner mächtigen Muskulatur, doch ist in der größeren Studie die ganze Figur leicht angedeutet. Der Künstler modelliert hier das Fleisch in magistraler Weise und gibt sich über jedes Schwellen und Senken der stark bewegten Formen genaue Rechenschaft. Daneben Studie zu dem linken Bein des »Tags«, sowie einige anatomische Entwürfe.

Auf der Rückseite wieder zwei Beinstudien, auch für die »Nacht«. Alles Silberstift.

Die obengenannten Zeichnungen gehören in die Serie von unbekannten Studien des Michelangelo, die wie schon früher mitgeteilt wurde, von Ferri und mir in jüngster Zeit nachgewiesen sind.[52])

In einigen dieser Studien, nicht am wenigsten in denjenigen für die »Nacht«, ist es merkwürdig zu beobachten, wie der Meister, indem er zeichnet, im Geiste Hammer und Meisel in den Händen hat, denn die Striche sind mit solcher Energie in das Papier hineingedrückt, daß, wo es nicht sehr widerstandsfähig ist, wie in Nr. 18722, es von dem Silberstift fast durchgeschnitten ist.

640 (Rahmen 190 Nr. 607). Federskizze für das Grabmal für Lorenzo Magnifico, dem Aristotele da Sangallo zugeschrieben. Kopie

---

[51]) Von Berenson Giuliano zugeschrieben. Die grobe Ausführung und das Handschriftliche deuten jedoch mit Sicherheit auf Antonio.

[52]) Vgl. Miscellanea d'Arte Anno I. Disegni sconosciuti di Michelangelo. S. 76.

nach einer Zeichnung von Michelangelo. Siehe Pietro Franseschini »La Tomba di Lorenzo dei Medici«. Feder. — Rekonstruktion von der Hand Aristoteles da Sangallo ist auch der noch dem Michelangelo zugeschriebene Entwurf zum Grabmal Julius' II. (Rahmen 142 Nr. 608). Feder.[53])

641 (Nr. 258). Aristotele da Sangallo (früher Michelangelo) zugeschrieben. Grabmal mit zwei Sarkophagen, darüber Madonna, ein Buch haltend, mit dem Kinde, vor ihr stehend, nach dem Buche langend, zwischen zwei Heiligen (Cosmus und Damianus), über diesen zwei andre Heilige. Wichtig als Ricordo nach einer Studie Michelangelos für das geplante aber nicht ausgeführte Grabmal für Lorenzo und Giuliano de' Medici, das an der Wand, wo jetzt die Madonnenstatue und Cosmus und Damianus sich befinden, angebracht werden sollte. Im Jahre 1559 ließ Großherzog Cosimo I. die Leichen von der alten Sakristei hier hinüberschaffen, aber, so seltsam es auch klingt, man wußte nicht, wo sie beigesetzt waren, bis vor kurzem Pietro Franceschini die Särge der beiden Medici unter der Madonna nachgewiesen hat. Feder. Andere Studie hierfür Rahmen 190 Nr. 607. Ein ähnlicher dem Michelangelo zugeschriebener Entwurf in der Albertina.

642—643 (Nr. 1840, 1841). Tintoretto zugeschrieben. Vier Studien nach dem Kopf Giulianos de' Medici von Michelangelo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

644 (Nr. 12914). Liegende Figur, dem Tizian zugeschrieben. Scheint inspiriert von Michelangelos »Tag«.

645 (Rahmen 190 Nr. 607). Kopie nach dem Grabmal der Medici. Siehe P. Franceschini. »La Tomba dei Lorenzo de Medici.«

646 (Nr. 14778). Kopie nach Michelangelos »Tag« von Angelo Bronzino. Schwarzkreide.

647 (Nr. 16983). Rötelstudie nach derselben Figur.

648 (Nr. 6548). Pontormo zugeschrieben. Liegende Figur. Inspiriert von Michelangelos »Il Crepuscolo«. Schwarzkreide.

649 (Nr. 16984). Rötelstudie nach derselben Figur.

650 (Nr. 253). Heemskerck zugeschrieben. Kopie nach Michelangelos: Giuliano de' Medici. Rötel.

651 (Nr. 18 209). Kopie nach Michelangelos: Lorenzo Duca d'Urbino. Rötel.

652 (Nr. 17 754). Kopie nach der »Aurora«. Schwarzkreide, weiß gehöht.

---

53) Vgl. den Aufsatz von P. Nerino Ferri in der Miscellanea d'Arte Anno I. Pag. 11.

San Marco.

Fra Bartolommeo: Thronende Maria.

653 (Rahmen 110 Nr. 1283).

654 (Rahmen 117 Nr. 458). Beide Johannes den Täufer darstellend. Nach dem Katalog sollen diese Zeichnungen Beziehungen zu dem hiesigen Altarbild von Fra Bartolommeo haben, was fraglich ist. Es ist dagegen sicher, daß Nr. 458 die genaue Vorzeichnung für Johannes den Täufer in der Thronenden Madonna im Dom zu Lucca ist. Für dasselbe Bild hat auch der hl. Stephan, Rahmen 124 Nr. 483, gedient. Beide Schwarzkreide, weiß gehöht. (Nr. 1283 Braun 86, Brogi 1939. Nr. 458 Braun 85, Brogi 1446.)

Nr. 1283 ist Studie zu derselben Figur, aber im Gegensinn. Diese Zeichnung hat der Frate wieder benutzt für sein Spätwerk: »die Verkündigung« im Louvre; endlich scheint es, daß auch Raffael die Skizze in seiner Madonna di Foligno[54]) verwendet hat.

S. Maria Nuova.

655 (Rahmen 239 Nr. 849). Studie zu dem Fresko am rechten Ende des Porticos, die Verkündigung darstellend, von Taddeo Zuccheri. Schwarzkreide, weiß gehöht.

S. Maria Novella.

656 (Nr. 7514). Francesco Montelatici. Entwurf zum Gemälde über der Eingangstür. Rot- und Schwarzkreide.

657 (Rahmen 61 Nr. 316). Ghirlandajo: Anbetung der Könige. (Fresko im Chor.) Studie zu einem der knienden Könige. (Brogi 1756.) Diese Studie ist, wie früher erwähnt, von dem Meister mehrfach benutzt worden. Nr. 290 desselben Rahmens hat vielleicht auch Beziehung zu einer der Figuren. Nr. 284, die nicht einen König, sondern den hl. Hieronymus darstellt, hat dagegen keine Beziehung zum Fresko. Diese ist vielmehr eine erste Skizze für die Gestalt des knieenden hl. Hieronymus in der »Thronenden Madonna« Nr. 88 der Berliner Galerie. Diese Gestalt wurde von Granacci ausgeführt, sowie das ganze Bild von Schülern Ghirlandajos, worauf ich schon in meinem Aufsatze über die Louvregalerie aufmerksam gemacht habe. Es gibt hier noch zwei andere Studien zu dieser Gestalt: die eine unter den dem Lionardo zugeschriebenen Aquarellzeichnungen auf Leinwand, Rahmen 93 Nr. 434 (Brogi 1869), und die andere, dem Lorenzo di Credi zugeschrieben, aber vielmehr Granacci selbst

---

54) Ist es Zufall, daß diese Gestalt von Johannes dem Täufer in Verrocchios und Lorenzo di Credis Altarbild im Dom zu Pistoja fast genau reproduziert ist?

zukommend, Rahmen 83 Nr. 508. Wir haben also hier mit dem von Granacci gezeichneten Kopf, worauf ich schon in meinem Louvre-Artikel aufmerksam machte, vier Studien zu dieser Gestalt. Wie schon früher erwähnt, hat gewiß auch Sogliani bei diesem Gemälde einen Finger mit im Spiele gehabt. Man vergleiche den Kopf des Täufers auf dem Berliner Bild mit dem Kopfe des Heiligen mit dem Spruchband auf der Konzeption in den Uffizien. Ich behalte mir vor, in einer anderen Zeitschrift auf dies Thema näher einzugehen und den ganzen Zusammenhang mit Abbildungen zu erläutern.

658 (Rahmen 62 Nr. 174). Face-Bildnis einer jungen Frau, Silberstift, weiß gehöht auf rötlichem Papier. Angeblich Studie für eine der im Zeitkostüm auftretenden Frauen im Fresko mit der Geburt Marias. Nach Vergleich mit zwei Medaillen von Niccolo Spinelli (Bargello Nr. 106, 107) ist wahrscheinlich Giovanna Tornabuoni dargestellt. Die Beziehung ist zweifelhaft schon deshalb, weil die Zeichnung kaum von Ghirlandajo ist, sondern vielmehr von Bastiano Mainardi und zwar als Studie zu seinem Bildnis in der National Gallery Nr. 1230, welches dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben wird, aber von mir, schon in meinem Aufsatz über diese Galerie, dem Mainardi zuerkannt wurde. In demselben Rahmen zwei andere Frauenköpfe von derselben Technik und auf ähnlichem Papier, Maniera del Ghirlandajo genannt, Nr. 173, 175, die demnach auch von Mainardi sein dürften.[55]

Filippino Lippi: Fresken der Cappella Strozzi.

659 (Rahmen 54 Nr, 195). Studie zu einer Figur im Martyrium des Johannes E. Botticelli zugeschrieben. Silberstift, weiß gehöht.

Auferweckung der Drusiana.

660 (Rahmen 69 Nr. 185). Studie zu den Bahrenträgern. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier (Brogi 1773).

661 (Rahmen 66 Nr. 303). Vielleicht Studie zu einem der Bahrenträger oder zu Martyrium des Johannes E. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

Fresken in Chiaroscuro.

662 (Rahmen 54 Nr. 203). Zwei Frauen vor einer Tripode. Botticelli zugeschrieben, aber von Fillippino. Nicht benutzter Entwurf. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

663 (Rahmen 415 Nr. 758 F). Santi di Tito: Heilung des Gichtbrüchigen. Vorzeichnung für sein Altarbild. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

---

55) Berenson gibt dagegen, gewiß mit Unrecht, Nr. 174 und 175 dem Granacci.

Chiostro Verde.

664 (Nr. 4622). Kopie nach Uccellos »Diluvio«. Ich nenne ausnahmsweise diese Zeichnung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Das Fresko war damals etwas besser erhalten wie jetzt und die Zeichnung kann für die Rekonstruktion desselben vielleicht nützlich sein. Feder.

Klosterhof.

665 (Rahmen 419 Nr. 819 F). Bernardo Poccetti: Studie zu einer weiblichen Figur in einem seiner Fresken. Getuschte Federzeichnung.

S. Michelino in Visdomini.

Pontormo: Heilige Familie (Kopie, Original in der früheren Koll. Doetsch).

666 (Nr. 6581). Studie für den Kopf Josephs. Rötel.

667 (Rahmen 183 Nr. 654). Studie für den Kopf des Christkindes, Schwarzkreide. (Vergleiche Nr. 462.)

668 (Rahmen 180 Nr. 6744). Kniende männliche Figur. Studie für S. Francesco. Schwarzkreide, weiß gehöht.

669 (Nr. 6545). Studie für den kleinen Täufer. Schwarzkreide und Feder.

670 (Nr. 6662). Studie für einen der die Draperie zurückschlagenden Putti. Schwarzkreide.

671 (Nr. 6741). Studie für S. Francesco. Schwarzkreide.

S. Niccolo del Ceppo (Via Pandolfino).

Sogliani: Heimsuchung.

672—673 (Nr. 17042—17043). Zwei kleine Skizzen für das Bild. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Ognisanti.

674 (Rahmen 96 Nr. 428). Lionardo da Vinci: Frauenkopf nach vorn geneigt, mit reicher Haartracht und geschlossenen Augen. Feder getuscht (Braun 429, Brogi 1868). Nach H. Brockhaus mutmaßlich das Bildnis einer der Frauen von der Vespucci-Familie und zwar von der schönen Simonetta Vespucci, die im hiesigen Freskowerk von Dom. Ghirlandajo abgebildet ist.[56]) Die Zeichnung ist Lionardo, Verrocchio und von Morelli einem vlämischen Nachahmer von Verrocchio zugeschrieben.

[56]) Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Brockhaus, Leipzig 1902. Es gibt unter den Zeichnungen ein anderes Frauenbildnis von einem viel bürgerlicheren Charakter, das meiner Ansicht nach größere Ähnlichkeit mit der betr. Frau hat und vielleicht diese selbst oder eine nahe Verwandte darstellt. Es befindet sich in Rahmen 283, Nr. 2076 und ist ziemlich willkürlich Dosso Dossi zugeschrieben, kann aber ebensogut von einem florentinischen Künstler herrühren.

Ich kenne nicht die Zeichnungsweise Lionardos, als er noch ein ganz junger Mensch und von seinem Lehrer abhängig war. Die erste mir bekannte Zeichnung ist die schon sehr frei und kühn hingeworfene Landschaftsstudie (Nr. 8 P Rahmen 97), datiert 1473. Doch müssen es ähnliche Zeichnungen gewesen sein, worauf Vasari hindeutet, wenn er schreibt: »Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro Libro fatti con molta pacienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste die femina con bell'arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò.« (Ed. Milanesi III 363 u. f.) — Von Verrocchio befindet sich eine ähnliche, jedoch überlegenere Studie im British Museum. Was Lionardo betrifft, so zeigt die Zeichnung weder seinen charakteristischen Stil, noch scheint mir die Qualität hoch genug für ihn.

Unter den 27 Zeichnungen, welche ohne und mit Fragezeichen dem Lionardo zugeschrieben werden, sind meines Erachtens sechs sicher echt:

Rahmen 93 Nr. 423. Kopf eines Greises und eines Jünglings. Rötel (167 Brogi 1876).

Rahmen 93 Nr. 449. Männlicher Kopf. Feder (Brogi 1880).

Rahmen 97 Nr. 446. Zwei Köpfe und Handschriftliches. Feder (Braun 439 Brogi 1622).

Rahmen 97 Nr. 8 P. Landschaftsstudie. Feder.

Rahmen 96 Nr. 436. Studie zu der Anbetung der Könige in den Uffizien. Feder (Braun 452 Brogi 1621.

Rahmen 93 Nr. 421. Maria mit dem Kinde, das mit einem Hündchen (nicht Katze) spielt. Feder getuscht. (Brogi 1879).

Ein großer Teil der übrigen Blätter läßt sich jedoch, wie ich glaube, mit einiger Sicherheit bestimmen.

In Rahmen 93 sind Nr. 433, 434, 437 [57]) wesentlich Draperiestudien, Nr. 431 [58]) Madonnenkopf (schon erwähnt [30]), Nr. 432 Studien zum Christkind [59]) (weißgehöhte Tuschzeichnungen auf Leinwand), wahrscheinlich alle von Dom. Ghirlandajo; die Kopfstudien Nr. 425, 426 und 442 (Silberstift) [60]) von Boltraffio; Nr. 440 Männlicher Kopf in einem Tondo (Silberstift, weiß gehöht) [61]) von Granacci.

Das Blatt Rahmen 95 Nr. 447 mit verschiedenen Studien ist eine späte Fälschung, was schon daraus hervorgeht, daß es mit Bleistift gezeichnet ist (auf stark rotem Papier).

---

57) Brogi 1870, 1869, 1618.

58) Brogi 1873. Daß der Kopf nicht etwa Kopie sei, beweist der fehlende Schleier.

59) Brogi 1874.

60) Brogi 1878, 1872, 1624.

61) Brogi 1623. Von Berenson gewiß mit Unrecht Sogliani zugeschrieben.

Das herrliche Frauenbildnis (Rahmen 99 Nr. 414, Rötel) von Bayersdorfer dem Franciabigio, von Morelli dem Bacchiacca, von anderen dem Boltraffio zugeschrieben, ist, meines Erachtens, wahrscheinlich von Sodoma. Die lange, schmale Augenbildung, die Formen des Ohres und der Hände, das gewellte Haar deuten auf diesen Meister.[62])

Es gibt jedoch in den Kartellen noch eine Zeichnung, oder richtiger gesagt das Fragment einer Zeichnung, die ich glaube dem Lionardo selbst zuschreiben zu können. Es befindet sich unter Nr. 13609 eine dem Parmegianino zugeschriebene Federzeichnung mit drei Profilen von Greisenköpfen, zwei mit großem Bart, einem bartlos. Dieser letzte gehörte jedoch nicht ursprünglich zum Blatt, sondern ist ein aufgeklebtes Bruchstück, eigentlich nur eine Maske, indem der Hinterkopf fehlt. Während die beiden ersten offenbar Imitationen sind, kann das Fragment, ein großartiger Charakterkopf von ausgeprägtem lionardesken Stil, wohl Anspruch erheben, vom Meister selbst zu stammen. Es zeigt nicht allein die ihm eigentümliche Strichführung von links nach rechts (das tun die Imitationen auch), sondern, was wesentlicher ist, im Ausdruck eine unheimliche Größe und einen düsteren Ernst, was ein Kopist in diesem Grade kaum erreichen kann. Dieser Kopf ist, wie gesagt, bartlos, wie fast durchgängig bei Lionardo. Die beiden andern erinnern im Typus sehr an Parmegianino, was die Zuschreibung erklärt. Um einem nicht verwertbaren Bruchstück Importanz zu geben, hat man es mit zwei Imitationen verbunden und dadurch versucht, ein ansehnliches Blatt zu schaffen.

675 (Nr. 14488). Nach einem im Refektorium aufbewahrten Freskofragment von Andrea del Sarto. Aus dem Orto dei Servi. (Vergl. Nr. 567.)

Or San Michele.

676 Rahmen 260 Nr. 529). Raffael: St. Georg (mit der Lanze) den Drachen tötend. Feder, durchpausiert. (Brogi 1561.) Nach mehreren Forschern soll diese Zeichnung zu dem Relief mit demselben Gegenstand an Orsanmichele Bezug haben. Die Möglichkeit leugne ich nicht, doch ist die Annahme keine notwendige. Die Legende kommt schon sehr frühe in sehr entwickelter und fester Form vor und geht vermutlich auf die Antike zurück. Wie wohl diese selbst, so fußt gewiß auch ihre bildliche Darstellung auf Perseus Kampf mit dem Meerungetüm und der Be-

[62]) Alinari 91. Brogi 1864. Berenson gibt dies Bildnis, nach dem Vorgang des Signor Enrico Costa, mit großer Entschiedenheit Pontormo, aber schon die Augenbildung, bei Pontormo immer rund und eingesackt, schließt ihn aus. Meiner Ansicht nach stellt das Porträt dieselbe Persönlichkeit dar wie das berühmte Frankfurter Bildnis, das vor kurzem Sebastiano del Piombo zugeschrieben, von Morelli jedoch, wie ich glaube mit Recht, dem Sodoma angewiesen wurde. Ich hoffe bei anderer Gelegenheit auf diese herrliche Zeichnung ausführlich zurückzukommen.

freiung Andromedas. Wer hat z. B. nicht auf der Wanderung durch die alten Straßen Genuas diese Darstellungen aus sehr früher Zeit, hochentwickelt, als Reliefs über den Eingangstüren der Häuser gesehen?[63]) Daß Raffael sonst Entlehnungen bei Donatello gemacht hat, leugne ich nicht. Es ist kein Zweifel, daß Raffael und seine Schüler zu den Fresken in den Stanzen Donatellosche Figuren aus den Bronzereliefs in San Antonio in reicher Fülle verwendet haben. Das haben Robert Vischer und W. Vöge überzeugend nachgewiesen. Der Letztgenannte geht jedoch zu weit, wenn er einen, sonst nicht nachgewiesenen Aufenthalt Raffaels in Padua voraussetzt und ihm eine Zeichnung in den Uffizien, die nicht seine Hand zeigt, als Kopie nach einem der Bronzereliefs zuschreibt. Das ist keine notwendige Annahme. Er kann ja schon in Florenz mit Studien und Entwürfen von der Hand Donatellos bekannt worden sein und solche erworben haben. Man lernt aus Vasari, wie solche Zeichnungen unter den Künstlern zirkulierten und den größten Einfluß auf die Entwicklung der Kunst hatten. Es ist auch nicht so entschieden von der Hand zu weisen, daß die betr. Zeichnung (Rahmen 273 Nr. 1484) in den Uffizien nicht eine solche Studie sein könnte. Daß die Zeichnung zufälligerweise in die »Römische Schule« gesetzt wird, beweist wirklich nichts. Das kommt einfach daher, daß die Beziehung zu dem Relief in Padua übersehen worden ist. Vöge macht selbst auf einigo Abweichungen vom Original aufmerksam, was bei einer Kopie eher befremden sollte. Die Freiheit der Technik ist kein Einwand. Ich sehe nicht ein, warum der Künstler nicht mit der Feder dieselben Striche sollte machen können, die er mit dem Modellierholz faktisch gemacht hat.[64]) Die Echtheit der Zeichnung ist jedoch schwierig zu beweisen, dazu fehlt uns das Vergleichungsmaterial. Es gibt, soviel ich weiß, keine ganz sichere und anerkannte Handzeichnungen von Donatello. Die Zeichnung mag denn immerhin eine Kopie sein, von der Hand Raffaels ist sie sicherlich nicht.[65]) Die Untersuchungen Vöges verlieren jedoch durch

---

[63]) Es gibt von Uccello eine Reiterstudie zum Schlachtenbild in den Uffizien (erwähnt unter Nr. 22), die fast ganz übereinstimmt mit S. Georg mit der Lanze von Raffael. Uccello erscheint viel bedeutender mit der Feder oder dem Silberstift, als mit dem Pinsel in der Hand. Die Studie, voll Freiheit und Feuer, ist der betreffenden Figur im Bilde sehr überlegen. Aus ihrer Ähnlichkeit mit dem Georg von Raffael möchte ich doch nicht schließen, daß sie als Vorbild gedient hat. Es gibt ferner einen florentinischen Holzschnitt noch aus dem 15. Jahrhundert, der die Komposition genau im Gegensinn wiedergibt. Siehe Kristeller: Early Florentine Woodcuts. London 1897. Nr. 67.

[64]) Nel disegnar fu risoluto, e fece i suoi disegni con si fatta pratica e fierezza, che non hanno pare, come si puo vedere nel nostro libro. Vasari. Ed. Milanesi. II. 424.

[65]) Battista Franco, an den man neuerdings gedacht hat, ist nicht der Meister. — Ein Blatt in demselben Rahmen, Nr. 1487, zwei sich unterhaltende Frauen darstellend, zeigt denselben Stil.

diese Erwägung nichts von ihrem Verdienst. Das Wichtigste ist der Nachweis, daß Raffael Entlehnungen von Donatello gemacht hat. Ob von den fertigen Reliefs oder von Entwürfen, bleibt Nebensache.

S. Spirito.

Raffaello di Carli.

677 (Rahmen 61 Nr. 306). Kopf eines Heiligen, Ghirlandajo zugeschrieben. Studie zum Kopfe des hl. Laurentius im Altarbild von Raffaello. Silberstift, weiß gehöht.

678 (Rahmen 66 Nr. 226). Filippino: Geburt Christi. Scheint benutzt für das mittlere Predellenstück der hl. Dreieinigkeit, wahrscheinlich von Lorenzo di Pratese.[66]) Silberstift.

679 (Rahmen 68 Nr. 1169). Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit einem Armen. Vorzeichnung für das jetzt untergegangene Glasgemälde in der Cappella Tanai di Nerli, wo sein berühmtes Altarwerk noch ist. Getuschte Federzeichnung. Schon im Libro Magliabecchiano erwähnt: »Fece anchora il disegno della finestra di uetro di San Martino«.

680 (Rahmen 511 Nr. 133A). Giuliano da Sangallo. Entwurf zur Fassade von S. Spirito in Florenz. Feder.

681 (Rahmen 428 Nr. 2340F). Stradanus: Christus jagt die Krämer aus dem Tempel. Nicht erkannter Entwurf für das hiesige Altarbild. In der Ausführung vielfach geändert und mit verschiedenen Zügen bereichert. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

682 (Nr. 2339). Stradanus. Anderer Entwurf zum Gemälde. Feder getuscht, auf gelblichem Papier.

S. Stefano.

683 (Nr. 2324A). Prospekt zu der prächtigen Doppeltreppe von Buontalenti, die früher zum Chor in S. Trinità führte, aber jetzt zu S. Stefano überführt worden ist. Feder getuscht.

S. Trinità.

684 (Rahmen 47 Nr. 124). Auf diesem Blatte zwei Zeichnungen von Verrocchio. Das Blatt wird im Katalog so bezeichnet: »Testa di putto ed altra di vecchio in profilo. Die erstgenannte Zeichnung schon unter Nr. 513 erwähnt.

Der mit miniaturartiger Feinheit ausgeführte Greisenkopf in Profil, gegen rechts gewandt, ist, wie der Vergleich mit der Profilbüste auf dem Grabmonument von Giuliano da Sangallo und den beiden Bildnissen auf dem Fresko von Dom. Ghirlandajo beweist, ein bis jetzt unerkanntes

[66]) Raffaellino del Garbo, Granacci und anderen zugeschrieben.

Porträt Francesco Sassettis. Feder, weiß gehöht. Dies Bildnis stellt den Mann etwas jünger dar, wie jene beiden (das Fresko ist 1485 datiert) und kann deshalb dienen, das Blatt zu datieren. Der Puttokopf ist, wie schon erwähnt, wahrscheinlich eine Studie zu dem Kopfe des Fischmännchens im Hof des Palazzo Vecchio. (Brogi 1713.)

Ich bemerke noch, daß die dem Ant. Rosellino zugeschriebene Büste im Bargello nicht, wie angegeben, Francesco Sasetti darstellt, denn sie zeigt abweichende Züge. Auch ist der Kopf, obwohl gleichfalls im Greisenalter dargestellt, mit Haar bedeckt, während er auf den von mir genannten sicheren Porträts fast ganz kahl ist.

685 (Nr. 920). Jacopo Empoli: Schlüsselübergabe. Feder getuscht. Eine ausgestellte Studie ist früher erwähnt.

Florentinische Ansichten.

686 (Rahmen 422 Nr. 63^{P}). Christofano Allori: Prospekt von Florenz. Schwarzkreide und Rötel.

687 (Nr. 1753^{S}). Jacopo da Empoli. Oben Verherrlichung Johannes des Täufers. Unten Prospekt von Florenz. Feder, getuscht.

688 (Nr. 203^{P}). Remigio Cantagallina (1570—1624). Prospekt von Florenz. Feder, getuscht.

689 (Nr. 302^{P}). Stefano della Bella (1610—1664). Prospekt von Florenz. Schwarzkreide.

690 (Nr. 404^{P}). Baldasarre Lancia (1510—1512). Piazza Signoria mit Ausblick nach dem Dom. Großer Karton. Feder getuscht mit Rot belebt.

691 (Nr. 11074^{F}). Federigo Zuccheri. Darstellung einer Jagd im Vordergrunde. Hintergrund Ansicht von Florenz (1565). Großes Aquarell.

692 (Nr. 12180^{S}). F. Pieraccino. Piazza del Duomo. »Corteggio per un battesimo« vor dem Baptisterium nach altem Florentiner Gebrauch. Anfang des XIX. Jahrhunderts. Feder und Schwarzkreide, farbig getuscht.

693 (12205^{S}). G. Gherardi. Prospekt von Florenz. Anfang des XIX. Jahrhunderts. Schwarzkreide.

694 (Nr. 12234^{S}). E. Burci. Prospekt von S. Miniato. 1843. Die Umgebung verschieden von heute. Feder, weiß gehöht.

995 (Nr. 10909). Anonimo del Secolo XVI. Reiterzug. Im Hintergrund Prospekt von Florenz. In der Art von Pinturricchio. Schwarzkreide, quadriert.

696 (Rahmen 164 Nr. 1356). Blick auf die Certosa, Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach von Bacchiacca. Rötel. (Brogi 1922.)

697 (Rahmen 166 Nr. 1357). Prospekt von dem Villaggio Monteboni in der Nähe von Florenz. Dem Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach auch von Bacchiacca. (Brogi 1920.)

698 (Rahmen 166 Nr. 1358). Prospekt von dem Villaggio Compiobbi in der Nähe von Florenz. (Brogi 1923.) Diese drei Ansichten gehören in eine zum Teil nicht ausgestellte Serie von Landschaften und werden dem Andrea del Sarto zugeschrieben. Meiner Ansicht nach gehören sie alle Bacchiacca. Auf einer die Inschrift: »Questo Libro si chomincio adi 30 d' Agosto 1527«. Ein großer Teil dieser Blätter, alle in demselben Format, scheint ein Skizzenbuch gebildet zu haben. Das Figürliche stimmt nicht mit Andrea. Der Meister hatte wohl auch — auf der Höhe seiner Schaffensepoche — kaum Zeit, eine solche Menge Landschaftstudien zu entwerfen. Diese enthalten dagegen verschiedene Anzeichen, welche auf Bacchiacca deuten könnten, ja, wie schon früher gesagt: eine Zeichnung scheint eine Studie für sein Bild in der Corsinigalerie zu sein.

699 (Nr. 12 P). Die Brücke bei der Badia vor Fiesole.

700 (Nr. 21 P). Ansicht der Certosa. Beide dem Andrea del Sarto zugeschrieben. In die Serie gehörend, die ich dem Bacchiacca zuschreibe.

701 (Rahmen 134 Nr. 45 P). Die Loggia der Innocenti mit Blick auf S. S. Annunziata und andere Gebäude. Der ganze Prospekt sehr verschieden von der jetzigen Ansicht. Dem Fra Bartolommeo mit Unrecht zugeschrieben. Feine Federzeichnung.

702 (Rahmen 422 Nr. 221 P). Remigio Cantagallina: Prospekt von San Francesco al Monte. Seitenansicht; wesentlich verschieden von heute. Feder.

703 (Rahmen 424 Nr. 57 P). Lodovico Cigoli: Prospekt von dem Lung' arno mit einer eingestürzten Brücke, wahrscheinlich Ponte Santa Trinità. Rechts ein Gebäude, welches Ähnlichkeit mit dem Palazzo Spini hat. Wir wissen, daß diese Brücke im Jahre 1557 einstürzte. Cigoli ist 1559 geboren, aber es ist sehr möglich, daß der Wiederaufbau sich länger hingezogen hat, als gewöhnlich angenommen wird, sodaß Cigoli als Jüngling die Skizze aufgenommen haben kann.

704 (Nr. 1798). Lodovico Cigoli: Prospekt von der Via Cerretani mit dem Triumphbogen, der gelegentlich der Hochzeit Cosimos II. aufgerichtet wurde. Auch ist der Zentaur von Giov. Bologna sichtbar, welcher sich damals dort befand, jetzt in der Loggia de' Lanzi. Getuschte Federzeichnung.

705 (Nr. 2653 S). Francesco Montelatici (1611(?)—1661). Ecke der Piazza Signoria, im Hintergrund die aufragende Domkuppel. Schwarze und rote Kreide.

706 (Nr. 2654 S). F. Montelatici. Ansicht von dem Domplatz. Schwarze und rote Kreide.

707 (Rahmen 436 Nr. 1122 F). Giovanni da San Giovanni. Skizzen für das Fresko am Haus gegenüber der Porta Romana (zum größten Teile zerstört). Pinsel und Rötel.

708 (Rahmen 512 Nr. 132 A). Benedetto da Majano zugeschrieben. Großes Blatt mit verschiedenen Entwürfen zum Palazzo Strozzi. Vielmehr von Giuliano da San Gallo. Das von ihm verfertigte Modell befindet sich noch im Palazzo. Man bemerkt auch auf dem Blatt Inschriften von zwei verschiedenen Händen. Die ältere dieser, von derselben Tinte wie die Zeichnung, zeigt die Hand Giulianos.[67])

Städte und Ortschaften in der Nähe von Florenz.

Certosa.

709 (Rahmen 133 Nr. 1241). Fra Bartolommeo zugeschrieben: Kreuzigung. Vielleicht Studie für die Kreuzigung von Albertinelli in der Certosa. Ob die Zeichnung aber von Albertinelli oder von Fra Bartolommeo herrührt, vermag ich nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Der Gekreuzigte in Soglianis Fresko im großen Refektorium im Kloster von San Marco hat auch Ähnlichkeit mit der Zeichnung. Flüchtige Federskizze.

710 (Rahmen 181 Nr. 300 F). Pontormo: Grablegung. Halbrund. Soll eine Studie für das untergegangene Bild daselbst sein. Rötel.

711 (Rahmen 189 Nr. 6691 F). Studie zum Christus im obengenannten Bild. Rötel. Zwei kleine Skizzen zu derselben Figur. Schwarzkreide.

712—715 (Nr. 6670. 6687. 6693. 6690 (Rückseite). Rötelstudien zu demselben Bild.

Poggio à Cajano.

716—717 (Rahmen 530 Nr. 454. 455). Pontormo. Studien für die Dekoration der Lunette. Feder.

718 (Rahmen 189 Nr. 6673 F). Pontormo. Studie zu einem Hirten für die Lunette. Schwarzkreide.

719—744. Pontormo. 27 Blätter mit Studien, namentlich von Jünglingen und Kindern in lebhaften Stellungen für sein Wandgemälde. Ich kenne hier im ganzen 38 Studien von Pontormo zu Poggio à Cajano. Für die respektive Nummer der nichtaufgestellten weise ich auf Berensons sorgfältiges Werk hin. Nur eine von Berenson übersehene Studie in der Koll. Santarelli muß ich hervorheben:

[67]) Man vergleiche sie mit der Handschrift Giulianos auf Blatt 1278 A desselben Rahmens. Die andere Handschrift gehört seinem Sohn Francesco.

745 (Nr. 8976 S). Correggio zugeschrieben, aber Pontormo: Knabenstudie in stark bewegter Stellung. Wahrscheinlich für Poggio à Cajano. Rötel.

Pratolino.

746 (Nr. 2323 A). Buontalenti. Prospekt von der Grotte. Feder.

Fiesole.

San Domenico.

Sogliani: Anbetung der Könige (vollendet von Santi di Tito).

747 (Rahmen 109 Nr. 1266). Draperiestudie, dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Benutzt von Sogliani zu einem der Könige. Die Zeichnung steht Fra Bartolommeo sehr nahe und es scheint nicht ausgeschlossen, daß sie von ihm herrührt. Schwarzkreide.

748 (Nr. 17000). | Studien zu einem der Könige. Schwarzkreide,
749 (Nr. 17055). | weiß gehöht.

750 (Nr. 17064). Vorstudie zum Bilde, in welchem die ganze Ordnung umgekehrt ist.

751 (Nr. 17039). Studie zu einer der männlichen Figuren im Mittelgrunde.

S. Francesco.

Piero di Cosimo: Konzeption.

752—753 (Rahmen 107 Nr. 552, 555). Studien zu dem Bilde. Rötel und Schwarzkreide. Früher dem Albertinelli zugeschrieben.[68])

Lucca.

Galerie.

754 (Rahmen 124 Nr. 1284). Fra Bartolommeo. Studie zum Gottvater im Altarbilde aus San Romano (1509) in seinem gewöhnlichen freien, breiten und großen Stil. Schwarzkreide, weiß gehöht und quadriert. (Braun 73.)

755 (Rahmen 130 Nr. 466). Fra Bartolommeo zugeschrieben: Segnender Gottvater mit Cherubim. Angeblich Studie zu demselben Altarbild. (Braun 114, Brogi 1973.) Meiner Ansicht nach ist diese Federzeichnung eine sehr fein und sorgfältig ausgeführte Kopie nach dem Gemälde und wahrscheinlich von Albertinelli (oder auch von Fra Paolino, der, wie man weiß, mehrere solcher Kopien ausgeführt hat). Das Merkwürdige ist, daß die wirkliche Studie für Gottvater in Fra Bartolommeos breitem und großartigem Stil (Schwarzkreide) sich, wie ich eben erwähnt habe, hier in der Sammlung befindet. Während aber der Katalog

68) Ich bemerke, daß ich für die Städte in der Nachbarschaft von Florenz nur das Interessantere anführe.

die Nr. 466 als Studie zu dem Bilde betrachtet, ist ihm die echte Studie Nr. 1284 entgangen. Bartolommeo hat die Gestalt, wie immer, in großen Zügen ausgeführt. Albertinelli (oder Fra Paolino) hat dagegen alles glatt, zierlich, elegant gemacht, mit vielem Detail im Gefälte und auch die Cherubim, die wohl im Gemälde, aber nicht in der Studie Fra Bartolommeos vorkommen, mitgenommen. Die Zeichnung zeigt Übereinstimmung mit dem Gemälde, nur hat der Kopist das strenge Antlitz Gottvaters gemildert und wohl auch zu verschönern gesucht, indem er den fast kahlen Kopf mit Haar bedeckt hat. Man sieht hier den Stilunterschied zwischen Fra Bartolommeo und den von ihm abhängigen Künstlern. Der große, breite, herbe Stil des Meisters ist bei jenen geglättet, verfeinert, versüßlicht. Daß die Kopie am wahrscheinlichsten von Albertinelli herrührt, schließe ich daraus, daß der Typus von Gottvater in seiner Dreieinigkeit in der Akademie wieder vorkommt.

756 (Rahmen 121 Nr. 412 F). Zwei fliegende Engelkinder. Der linke Putto hier ist die genaue Vorzeichnung zu den fliegenden Engelkindern links oben im Altarbild mit dem segnenden Gottvater. Im Katalog werden beide Putten als Studie zu der Thronenden Maria im Pitti betrachtet, was aber nur für den rechten der Fall ist. Schwarzkreide, quadriert.

757 (Rahmen 549 Nr. 1777). Fra Bartolommeo: Knieende hl. Magdalena. Vorlage für das Gemälde mit dem segnenden Gottvater. Karton. Begegnet uns wieder sehr ähnlich in der Magdalena in der Verkündigung im Louvre vom Jahre 1515. Schwarzkreide.

758. 759 (Rahmen 132 Nr. 474. 475). Fra Bartolommeo: Kräftige, breit ausgeführte, mit Rötel belebte Federzeichnungen, die mit Unrecht angezweifelt worden sind. Die Eigenhändigkeit wird dadurch bewiesen, daß sie Studien für das Misericordia-Altarbild in der Galerie zu Lucca sind. Nr. 474. Studien von Heiligen, Frauen und Kindern. (Brogi 1957.) Nr. 475. Studie für die stehende Madonna und für die rechte Seite desselben Bildes. Man sieht hier, wie der Frate die Feder hantiert, welch' ein Unterschied ist zwischen diesem in großem Stil ausgeführten breiten Entwurf und den früher erwähnten, zierlichen, eleganten Federzeichnungen. (Brogi 1953.)

760 (Rahmen 126 Nr. 481). Fra Bartolommeo. Studie zu der Madonna della Misericordia in der Galerie zu Lucca. Die Gruppe rechts im Vordergrunde. Rötel.

761 (Rahmen 182 Nr. 452 F). Pontormo: Bildnis eines jungen Mannes. Kniestück. Scheint dieselbe Persönlichkeit wie das herrliche Jünglingsbildnis in der Galerie zu Lucca, angeblich Giuliano de Medici. Ist vielleicht eine Studie zu demselben, doch ist das Gemälde nicht wenig

geändert. Im Katalog wird es irrtümlicherweise für ein weibliches Bildnis gehalten. Schwarzkreide.

Dom.

762 (Rahmen 127 Nr. 1265). Fra Bartolommeo: Studie zu der Thronenden Maria zwischen zwei Heiligen. 1509. Die ganze Komposition enthaltend, doch ist das Gemälde wesentlich geändert worden. Statt des Hieronymus, der sich rechts auf der Zeichnung befindet (also links von Maria), ist Johannes der Täufer gekommen, der eigentlich nach dem Ritual auf der anderen Seite stehen sollte. Das hat wieder eine durchgreifende Änderung im Bilde verursacht. Das Kind mußte seinen Platz auf dem rechten Knie verlassen und sitzt jetzt auf dem linken und darnach mußte auch der musizierende Engel seine Stellung ganz umkehren. Schwarzkreide. (Braun 83, Brogi 1963.)

763 (Rahmen 124 Nr. 483). Fra Bartolommeo: Studie für den hl. Stephan in der thronenden Madonna, mit Nr. 265, Rahmen 127 zu vergleichen. Schwarzkreide, weiß gehöht; quadriert. (Brogi 1940.)

764 (Rahmen 117 Nr. 458). Fra Bartolommeo: Johannes der Täufer. Studie für diese Figur in der Thronenden Madonna. Im Katalog dagegen als Studie für das Altarbild in San Marco, Florenz, was ich nicht zugeben kann. Schwarzkreide. (Brogi 1446.)

Pistoja.

Dom.

765. 766 (Rahmen 48 Nr. 444, 443). Verrocchio: Maria mit dem Kinde. Studien für die nach Vorlage Verrocchios von Lorenzo di Credi ausgeführte »Thronende Madonna« im Dom zu Pistoja. Schwarzkreide. Schon Morelli (Kunstkritische Studien, Berlin, pg. 32) hat vermutet, daß das Bild auf eine Vorlage Verrocchios zurückgeht. Dies wird durch die beiden Zeichnungen bestätigt. Die Figur der Madonna auf Nr. 444 (Brogi 1710) zeigt fast genau dieselbe Stellung (der Kopf noch einmal in einer anderen Stellung gezeichnet); auch die Faltenlage der Draperie ist fast genau dieselbe. Das Kind dagegen ist in Stellung und Bewegung anders und hat dort wesentlich von seiner Frische und Naivität verloren. Während diese Zeichnung schon in dem Katalog vermutungsweise mit dem Bilde in Beziehung gebracht wird, ist es noch nicht erkannt worden, daß auch Nr. 443 (Brogi 1715), wenn auch im Gegensinn, mit dem Gemälde stimmt, und zwar viel genauer, indem hier auch das Kind in Stellung und Bewegung fast identisch mit dem Kinde im Bilde erscheint. Da diese herrlichen Zeichnungen offenbar nicht Lorenzo di Credi gehören, dem sie auch in Qualität sehr überlegen sind, können sie nach den Umständen

nur von Verrocchio sein, mit dem sie übrigens auch dem Stile nach übereinstimmen.[69])

Das Kind in der Zeichnung Nr. 444 ist sehr verwandt in der Auffassung mit dem Lorenzo di Credi wohl mit Recht zugeschriebenen Christkind (Rahmen 82 Nr. 1197). Dies Blatt (Brogi 1896) stimmt — was, soviel ich weiß, nicht bemerkt worden ist — genau (wenn auch die Zeichnung einwandsfreier und feiner ist) mit dem dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde in der Münchener Pinakothek, was beweisen kann, daß dies Gemälde, wenn auch nicht von Lionardo, doch nahe Beziehungen zu Verrocchios Werkstatt hat. Es stimmt aber auch mit einem neuerdings von Bode hervorgehobenen Marmorrelief von Desiderio in der Koll. G. Dreyfus in Paris, sowie mit einem Stuckrelief darnach in der Berliner Galerie, endlich auch mit einer recht groben Nachbildung in Pariser Besitz von einem Donatelloschüler (alle drei Skulpturen in Bodes Florentiner Bildhauer der Renaissance reproduziert.[70])

San Domenico.

767 (Rahmen 169 Nr. 365 F). Fra Paolino: Studie für die Anbetung der Könige in San Domenico zu Pistoja. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Geschichtliches.

768 (Rahmen 153 Nr. 329 F). Andrea del Sarto: Nackte männliche Figur, an den Füßen aufgehängt. Rötel.

769 (Rahmen 162 Nr. 328 F). Andrea del Sarto: Reich gekleidete männliche Figur, an den Füßen aufgehängt und nach unten hängend (der Kopf nicht gezeichnet). Rötel.

770 (Rahmen 165 Nr. 330 F), Andrea del Sarto: An den Füßen aufgehängter reichgekleideter Jüngling. Stimmt genau mit der nackten

---

69) Die thronende Madonna mit dem Kinde im Altarblatt in Pistoja hat Lorenzo di Credi wiederholt in seinem Altarbild in Neapel. Mit geringer Änderung kommt die Hauptgruppe wieder in einem Altarbild in S. Spirito zu Florenz. Wir besitzen also drei »Thronende Madonnen« verschiedener Qualität von demselben Typus. Der Aufbau des Thrones, die darüber aufragenden Bäume, der Blick auf die Landschaft, wiederholen sich in allen drei Bildern in derselben Weise.

70) Bode erwähnt in diesem grundlegenden Werk die Bronzestatuette eines Jünglings von Bertoldo (sogenannter Schutzflehender). Was der Deutung dieser Figur Schwierigkeiten bereitet, ist, daß der Gegenstand, den er in der ausgestreckten Hand hält, nicht mehr erkennbar ist. Es sei mir erlaubt, hier eine Vermutung auszusprechen. Ich meine, daß die Figur einen Gefangenen darstellt, der Lösegeld anbietet. Der Ring an dem rechten Fuß kann nicht ein herabgefallener Lederstrumpf sein, sonst könnte ein solcher nicht am linken Fuße fehlen. Der Gegenstand, den er in der Rechten hält, ist demnach vielleicht ein Beutel oder ein Kästchen, das eingezapfte fehlende obere Stück ein Zipfel, Knopf oder Ring.

Gestalt Nr. 329 F. Rötel-Studien zu Darstellungen von Hinrichtungen in effigie der verräterischen Capitani, die er — wie früher in ähnlicher Weise Castagno — dem Befehl der Republik zufolge im Jahre 1530 an die Fassade des Palazzo della Mercantazia malen sollte. Die beiden letzten Figuren in spanische Kostüme gekleidet. Sie zeigen also den Stil seiner letzten Zeit.

771 (Nr. 331). Andrea del Sarto. Noch zwei andere Studien zu den aufgehängten Capitani. Rötel.

Schon im Libro Magliabecchiana werden diese Malereien erwähnt. Bei Vasari kann man näheres darüber nachlesen. »Nell' anno 1530, Andrea del Sarto ebbe l' incarico dalla Signoria fiorentina, di dipingere nella facciata del palazzo della Mercatanzia alcuni Capitani infedeli impiccati in effigie. Di queste pitture in oggi non rimane altra memoria che queste disegni.«[71])

Wie man sieht, befinden sich die Blätter jetzt zerstreut in verschiedenen Rahmen. Nach meiner Ausführung werden sie hoffentlich bald in einen Rahmen und nebeneinander gestellt werden.

772 (Nr. 14412). Michelangelo: Auf diesem Blatt aus der ersten Serie der von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen des Meisters befindet sich ein Plan zu Befestigungen, der sehr wahrscheinlich Beziehung zu denjenigen hat, die im Jahre 1529 von Michelangelo bei S. Miniato al Monte angelegt wurden. Feder.[72])

---

71) Vergleiche: P. N. Ferri: Indici e Cataloghi. XII. Pag. 137.

72) Vergleiche: Appendice all articolo »Disegni sconosciuti di Michelangelo. Rivista d'Arte I. Pag. 37.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Fortsetzung.)

Die Fußwaschung zeigt auf beiden Gebieten wenig besondere Züge. Von der üblichen Auffassung weicht das Donaueschinger Passionsspiel ab, indem sich nämlich Christus hier zum Abtrocknen der Füße der Apostel nicht eines Tuches bedient oder des Schurzes, mit dem er selbst umgürtet ist, es ist hier vielmehr »ein wisch grünes gras« (v. 1788) vorgeschrieben. — Eine Wechselbeziehung zwischen Passionsspiel und bildender Kunst dürfte auch hier zu konstatieren sein; sie betrifft die räumliche Anordnung der Szene. Die bildliche Darstellung der Fußwaschung ist zumeist so gegeben, daß die Gestalten Christi und Petri ganz in den Vordergrund geschoben sind, während die übrigen Jünger bedeutend nach hinten zu auf eine Bank zu sitzen kommen (vgl. beispielsweise Dürer, Kleine Passion; Burgkmair, Leben und Leiden Christi). Ohne Zweifel haben wir es hier wohl mit Reminiszenzen von der Passionsbühne her zu tun, wo die gleiche szenarische Anordnung uns verbürgt ist; so etwa im Augsburger Passionsspiel, wo es nach dem Abendmahle heißt: (v. 444) Saluator stat auf vnd gůrtet sich mit ainem fůrtůch. So zeucht man den tisch von inen vnd die iunger bleibend sitzen, So bringt der wirt das beckin, so wåscht in der herr ire fůß. . . .

Abgesehen von wenigen ganz vereinzelten Fällen, so etwa im Mittelgrunde eines Blattes von Urs Graf (His 10), wo Christus dargestellt ist, wie er zu den von Schlaf befangenen Jüngern zurückkehrt, die vorwurfsvollen Worte: Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? auf den Lippen — finden wir die Ölbergszene im Bilde regelmäßig so dargestellt, daß die Jünger schlafen, während Christus in heißem Gebete auf den Knien liegt. — Es sind bei diesen Darstellungen zwei Typen zu unterscheiden. Das Übliche ist, daß die Jünger im

Vordergrunde gelagert sind, während Christus im Mittelgrunde kniet; es findet sich indessen auch die umgekehrte Anordnung, nämlich Christus im Vordergrunde kniend, die Gruppe der schlafenden Jünger im Mittelgrund (so auf einem Blatte des Meisters E. S. (B. 15), einem Blatte des Meisters mit den Bandrollen, und einmal bei Dürer, der bekannten Eisenätzung (B. 19). Dieser eben gekennzeichnete zweite Typus scheint mir der ältere zu sein; er ist, wenn man so sagen darf, der logischere; Christus ist die Hauptperson, er gehört somit in den Vordergrund; den Jüngern ist, gemäß der ihnen zukommenden geringeren Bedeutung, ein Platz mehr nach der Tiefe des Bildes zu angewiesen. Die umgekehrte Art der Darstellung ist meines Erachtens die jüngere; sie ist gleichzeitig die vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutendere. Die Gruppe der schlafenden Jünger im Vordergrunde gibt der Komposition eine breite, wuchtige Basis, auf der die Gestalt des betenden Heilandes sich erhebt. Dieser pyramidenförmige Aufbau der Figurengruppe verleiht der ganzen Komposition einen geschlossenen Charakter und wirkt auf das Auge äußerst wohltuend. —

Den Evangelientexten gegenüber[13]) finden sich bei der Vorführung dieser Szene sowohl im Passionsspiel als auch in der bildlichen Darstellung — und zwar auf beiden Gebieten in völliger Übereinstimmung — mancherlei mehr oder weniger bedeutsame Abweichungen, die wohl zum großen Teil in dem Bestreben, auf der einen Seite die dramatische Wirksamkeit der Szene zu erhöhen, auf der anderen Seite das immer wiederkehrende Bildschema nach Möglichkeit zu variieren, ihren Ursprung haben. — Ein bei den bildenden Künstlern überaus beliebtes Motiv ist es, auf der felsenartigen Erhebung, vor der der Heiland im Gebet kniet, einen Kelch anzubringen. In den Schilderungen, die die vier Evangelisten von der Ölbergszene entwerfen, begegnet uns hiervon nichts; allerdings sprechen sie alle vier in symbolischer Redewendung von dem Kelch des Leidens (calix), der Christus bestimmt ist[14]) und mit einer etwas primitiv sinnlich-bildlichen Umdeutung dieses Ausdruckes haben wir es hier zu tun. Im geistlichen Schauspiel wird das Vorhandensein dieses Kelches allerdings nur ein einziges Mal ausdrücklich vorgeschrieben, nämlich im Donaueschinger Passionsspiel, wo es heißt: (v. 1986) und denn gat der Salvator von inen und kumpt an den Ölberg, dar uff sol ein kelch stan; um so häufiger findet sich derselbe jedoch, wie bereits betont, in der bildlichen Darstellung. Ich führe hier einige Belege an: Meister E. S. (B. 15), Meister mit den Bandrollen (Kupferstichkabinett München), Meister des Erasmus (Kupferstichkabinett München), Un-

[13]) Matth. 26, 36—46; Marc. 14, 32—42; Luc. 22, 39—46.

[14]) Matth. 26, 39; Marc. 14, 36; Luc. 22, 42; Joh. 18, 11.

bekannter Meister (Pass. II p. 148), Albrecht Glockenton (B. 4) Schäuffelin, Speculum passionis. Wir haben es hier augenscheinlich ebenfalls mit einem älteren Darstellungstypus zu tun. — Die Art und Weise, wie Christus betet, gibt verschiedene neue Motive. In der Regel kniet er und ringt im Gebet die Hände; am wirkungsvollsten im Bilde ist wohl jene Auffassung, wie sie eine Bühnenbemerkung der Haller Passion vorschreibt: (v. 672) Postea genuflectat dicendo manibus extensis (vgl. Dürer, Kupferstichpassion). Eine dritte Auffassung, die im Drama ihrer Wirkung sicher sein konnte, gibt das Donaueschinger und das Egerer Spiel. Im ersteren heißt es: (v. 1986) und so der her an Ölberg kompt, kunt er nieder und falt damit crütz wiss uff daz antlit eines paternosters lang — und dann noch einmal: (v. 2006) denn gat der Salvator zum dritten mal von inen an den Ölberg und falt nider uff das antlit crütz wiss. Ganz ähnlich lautet die Anweisung des Egerer Spieles: (v. 4251) et sic totaliter inclinat se ad terram ad modum crucis. — So wirkungsvoll, wie gesagt, dieser symbolische Hinweis auf den Kreuzestod Christi, bei der dramatischen Vorführung sein mußte, ebenso unglücklich war der Gedanke, dieses Motiv nun auch in die bildliche Darstellung zu übertragen, wie es beispielsweise Hans Wechtlin (Pass. 28), Urs Graf, Postilla Guillermi, Ausgabe von 1509, und Albrecht Dürer in seinem ersten Entwurf zur kleinen Holzschnittpassion getan haben. Die Gestalt eines platt auf der Erde liegenden, die Hände kreuzweis ausgestreckt haltenden Mannes muß im Bilde immer überaus plump wirken. Dürer hat dies wohl auch selbst eingesehen, da er dieses Blatt später durch ein anderes ersetzte. —

Variiert wurde die Darstellung der Ölbergszene sowohl im geistlichen Schauspiel als auch in der bildlichen Darstellung dann noch dadurch, daß, wie wir schon gesehen haben, bald ein Kelch auf dem Berge stand, bald ein Engel erschien — und zwar ausgerüstet mit einem Kreuz, einem Kelch oder gar mit beiden — dann wieder erschienen mehrere Engel; bald schwebten sie auf Wolken herab, bald traten sie auf ebener Erde auf Christus zu usw.

Bei der Gefangennahme Christi sind eine ganze Reihe von Momenten von Interesse. — Das Passionsspiel liebt es, den Judaskuß, der in den Evangelien recht unmotiviert auftritt, durch die sprechende Ähnlichkeit Christi mit einem seiner Jünger zu begründen. Im Augsburger Passionsspiel sagt Judas:

(v. 597). Nun hört, ir iuden all geleich!
sein gewalt ist also reich,
Wir müssens weislich greiffen an;
Wan es sind ir zwen gleich man,

Ainer von seiner momen geborn
vnd iacobus genennet worn.
Zwar! da will ich euch nit laichen
vnd euch geben ain beyzaichen:
Den ich wird küssen an sein mund,
den fahend zů der selben stund!

In ganz ähnlicher Weise geben diese Szene die Heidelberger und die Haller Passion. — Im Bilde ist dieses Motiv der Ähnlichkeit Christi mit einem seiner Jünger wohl nie berücksichtigt worden und zwar augenscheinlich schon deshalb nicht, weil mit Ausnahme des Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut, keinem anderen Apostel sein Platz so sehr im Vordergrunde des Bildes angewiesen werden konnte, daß diese Ähnlichkeit augenfällig geworden wäre.

In einzelnen Passionsspielen ist die Szene des Judakusses in der Weise variiert, daß Christus dem Verräter den Kuß zurückgibt. Ich zitiere hier den betreffenden Passus der Sterzinger Passion:

Judas accedit ad Jhesum et clamat alta voce:

Ave Raby! Et dicit:
(v. 831). Mayster, piss gegrüsset zw tawsent stunt!
Ich muess dich küssen an deinem mundt.

Salvator dicit Jude:

Freunt, zw wew pistu kummen?
Juda, ich hab wol vernummen,
Wie dw mit deinem kuss in not
Des menschen sun gibst in den tot;
Doch so wil ich dir zw disser frist
Meinen kuss versagen nicht. —

Wenn die bildenden Künste bei dieser Szene des Judaskusses, wo über die Person des Verräters überhaupt kein Zweifel sein kann, demselben dennoch zur besseren Kenntlichmachung den Beutel mit den Silberlingen auf den Rücken hängen, oder aber, wie dies noch häufiger vorkommt, ihn sogar den Beutel in der Hand halten lassen, so zeigt dies nur zu deutlich, wie gedankenlos dieselben zuweilen bei der Abfassung ihrer Kompositionen verfuhren.

Zuweilen findet sich die Szene, wie Christus sich den ihn suchenden Kriegsknechten zu erkennen gibt, bildlich in der Weise dargestellt, daß die Kriegsknechte vor Schreck auf den Rücken fallen. Dieses Motiv muß immer komisch wirken. Besonders komisch wirkt es aber dann, wenn wie beispielsweise in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, dieser Moment des Aufdenrückenfallens selbst dargestellt ist. — Augenscheinlich haben wir es hier mit einem Mißverständnis zu zu tun, das sich das geistliche Schauspiel zu schulden kommen ließ und

das aus diesem dann auch in die Werke der bildenden Kunst überging. Ganz ausgeschlossen ist es allerdings auch nicht, daß die Verfasser geistlicher Spiele, die ja stets darauf bedacht sein mußten, neben all dem Ernsten, das sie vorzuführen hatten, auch von Zeit zu Zeit für die nötige Kurzweil zu sorgen, absichtlich der Szene diese komische Wendung gaben, so daß man dann also nur dem bildenden Künstler einen Vorwurf machen könnte, der diesen komisch-drastischen Bühneneffekt allzu unbefangen für seine ganz und gar ernst gemeinte Darstellung ausnutzte. — Im Evangelium des Johannes, das diese Episode bei der Gefangennahme Christi erzählt, heißt es im 18. Kapitel, Vers 6: Ut ergo dixit eis: Ego sum, abierunt retrorsum et reciderunt in terram. Ein Teil der Passionsspiele hält sich auch an diese Angaben; das Brixener Spiel schreibt vor: (v. 1159) Die Juden vallen nyder — ganz ähnlich das Egerer Spiel, wo die Bühnenbemerkung lautet: (v. 4347) et sic omnes cadunt in terram. Zweideutig ist dann schon die Anweisung der Augsburger Passion: (v. 618) Darnach vallend die iuden aber all zů rugk nider vnd ligend still, bis der proclamator sein reim auß spricht ..... Ganz klar ist die Anweisung des Aufdenrückenfallens endlich gegeben in Sebastian Wilds Passionsspiel: (v. 347) Die vngestůmb Rott felt alle Růckling nyder ...... und in der Haller Passion, wo die Vorschrift lautet: (v. 756) Tunc omnes retrorsum reciderunt. — Christus wird von den Kriegsknechten ergriffen. Dies ist der Moment, wo sich zum ersten Mal die entsetzliche Roheit der Passionsbühne, die in so überaus ungünstiger Weise auch die bildliche Darstellung beeinflußt hat, geltend macht. Die Evangelisten gehen über diesen Augenblick des Ergriffenwerdens Jesu durch die Kriegsknechte sehr schnell hinweg. Bei Matthäus und Marcus heißt es mit fast wörtlicher Übereinstimmung: manus injecerunt in Jesum, et tenuerunt eum.[15]) Lucas ist noch kürzer: Comprehendentes autem eum duxerunt ......[16]) Johannes bringt eine kleine Erweiterung: comprehenderunt Jesum et ligaverunt eum ......[17]) In den Passionsspielen geht es bei der Gefangennahme weniger höflich zu. In der Augsburger Passion heißt es: (v. 652) Yetz fallend in die schergen der iuden an, werffend im ain kettin an sein hals vnd vahend in ...... Unter anderem sagt dann der vierte Scherge des Caiphas:

(v. 659) Mit hőrten schlőgen schlacht in vast,
das er hin zů der erden tast!

Im Haller Passionsspiel heißt es:

(v. 780) Stest in in die prust und in sein maull ...

---

[15]) Matth. 26, 50. Marc. 14, 46.

[16]) Lucas 22, 54.

[17]) Joh. 18, 12.

Und im Egerer Spiele sagt Natan:

(v. 4412) Wir haben gar feste strenge,
Die leg wir umb dich nach der lenge.
Es sol dir nit wol gelingen,
Das blutt sol dir zun neglen aus dringen.

Die Haller Passion macht den Versuch, diese unglaubliche Rohheit bei der Gefangennahme wenigstens einigermaßen zu motivieren und zu beschönigen, indem sie nämlich — es ist dies ein recht feiner Zug — die Händler und Wechsler, die Christus einst aus dem Tempel getrieben hatte, als diejenigen hinstellt, die bei der Gefangennahme so grausam mit ihm verfahren:

Sextus judeus interim:

(v. 775) O Jhesus, wie get es dier?
Wildu uns nit mer gaisln schir,
Als du uns neulichn hast getan?
Ich main, du pringst dein lon davon.

Septimus judeus ducens Jhesum dicit ad socios suos:

Wie seyt es nur als faull?
Stest in in die prust und in sein maull,
(Last es euch in nit so hart erparmen)
Umb den Kopf und auf dy armen.
Er hat uns aus dem tempel getriben.
Es wird im nit unvergoltn plibm . . .

Die bildliche Darstellung hat sich, wie bereits erwähnt, nicht zu ihrem Vorteil, aus dieser Darstellung der Passionsbühne die mannigfaltigste Anregung geholt. Bald ist der Augenblick dargestellt, in dem man dem Heiland von rückwärts her die Schlinge über den Hals wirft (Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion), bald zerrt und stößt man ihn gewaltsam vorwärts (Dürer, Große Passion und Burgkmair, Leben und Leiden Christi), bald schlägt man ihn (Schäuffelin, Speculum passionis), bald versetzt man ihm Fußtritte (ebenda), bald schnürt man ihm die Hände gewaltsam auf dem Rücken zusammen (Dürer, Große Passion) usw.

In der Regel ist die Szene der Gefangennahme im Bilde so dargestellt, daß Petrus, der dem am Boden liegenden und sich rüpelhaft ungestüm gebärdenden Malchus das Ohr abschlägt (übrigens wohl auch ein Motiv, das auf die groben Manieren der Passionsbühne zurückgeht), ganz in den Vordergrund zu stehen kommt. Nicht zu verkennen ist es nun, daß in vielen Fällen diese Anordnung der Gruppen im höchsten Grade unvorteilhaft ist (so beispielsweise bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion), indem nämlich diese bewegte Gruppe im Vordergrunde die Aufmerksamkeit des Be-

schauers allzu stark auf sich zieht, und daneben die Hauptgruppe, in der der Judaskuß resp. die Gefangennahme Christi dargestellt ist, nicht nur räumlich, sondern auch was das Interesse anlangt, das wir derselben entgegenbringen, in den Hintergrund gedrängt wird. Aber nicht nur vom rein künstlerischen Standpunkt aus ist diese Anordnung zu verwerfen, sie ist es ebenso vom rein logischen Gesichtspunkte aus. Die Gefangennahme Christi beansprucht ein ungleich höheres Interesse, als die immerhin doch recht unbedeutende Malchusepisode. — Daß die Verfasser der Passionsspiele diese eigentümliche Anordnung der Gruppen vorschrieben, läßt sich begreifen, wenn man bedenkt, daß der heulend am Boden sich windende und mit den Füßen strampelnde Malchus eine recht wirksame, komisch-drastische Figur abgab; um so unbegreiflicher ist es jedoch, daß die bildenden Künstler, die derartigen niedrigen Gesichtspunkten bei der Abfassung ihrer Kompositionen ja nicht Rechnung zu tragen hatten, sich gleichwohl mit der nämlichen sinnwidrigen Anordnung der Gruppen abfanden. — Eine einzige Ausnahme nur ist mir bekannt; es ist dies ein Blatt des Meisters E. S. im Münchener Kupferstichkabinett, ein kleines Rundbildchen (weder bei Bartsch noch bei Passavant genannt), das mit dem gleichen freien, selbständigen Geiste, den wir bereits früher bei der Ölbergszene desselben Meisters (B. 15) zu konstatieren Gelegenheit fanden, die Hauptszene der Gefangennahme Christi in den Vordergrund verlegt, während die Malchusszene nach hinten geschoben ist.

Auf dem nämlichen Blatte der Gefangennahme ist vielfach im Hintergrunde die Flucht der Jünger dargestellt; in Anlehnung an Matth. 26, 56: Tunc discipuli omnes relicto eo fugerunt. — Das geistliche Schauspiel hält sich lieber an den Bericht des Marcus, der eine bewegtere dramatische Handlung (die Verfolgung durch die Kriegsknechte) und zudem noch einen höchst wirkungsvollen Bühneneffekt (das Entreißen des Mantels und die Flucht des unbekleideten Jüngers) gestattete. Der betreffende Passus bei Marcus lautet: Tunc discipuli ejus relinquentes eum omnes fugerunt. — Adolescens autem quidam sequebatur eum amictus sindone super nudo, et tenuerunt eum. — At ille rejecta sindone nudus profugit ab eis.[18]) — Wir haben es hier mit einer Szene zu tun, der die Verfasser der Passionsspiele offenbar einen hohen Wert beilegten; meines Erachtens weist hierauf hin die mannigfaltige freie Ausgestaltung, die dieselbe im einzelnen in den verschiedenen Spielen erfuhr. — Schon betreffs der Persönlichkeit des fliehenden Jüngers gehen die Meinungen ganz und gar auseinander; im Augsburger und Sterzinger

---

[18]) Marc. 14, 50—52.

Spiel ist es Johannes, im Heidelberger Spiel Jacobus, im Egerer Spiel Jacobus der ältere, im Donaueschinger Spiel endlich Marcellus, also ein Mann, der im Gegensatz zu den zuvor genannten Spielen dem weiteren Jüngerkreis Jesu angehört. Das Donaueschinger Spiel gibt noch eine weitere Variante, indem es uns diesen Marcellus als blind schildert. — Im Augsburger und Heidelberger Spiel ist nur auf das Motiv des Mantelraubes Wert gelegt, während die Tatsache, daß der fliehende Jünger nach dem Verlust des Mantels nackend ist, unerwähnt bleibt; die Bühnenanweisung lautet das eine Mal: (Augsburger Spiel v. 682) So ergreift jud Lemlin Johannem bey dem mantel, vnd iohannes entrinnt im vnd laßt den mantel hinder im, — das andere Mal: (Heidelberger Spiel v. 3878) Einn Jüdde ergreyfft Jacob bey dem mantell, denn lest er fallenn vnd entleifft. — Ebensowenig ist im Egerer Spiele hiervon die Rede. — Nackend entflieht der Jünger in der Sterzinger Passion: Tunc discurrunt discipuli. Et secundus judeus arripit palium Johanis, qui recedit relicto palio, et dicit socio suo:

(v. 865) Schaw, lieber, wie ist es mir ergangen:
Ich het ir ainen gevangen;
Ist das nicht ain wunder?
Er lies mir hye seinen plunder
Und lawffet nackat da hin
Er hat für war weysen syn! —

Das nämliche Motiv gibt die Donaueschinger Passion. Diese Szene ist auch noch insofern beachtenswert, als hier die beabsichtigte Gefangennahme der Jünger näher begründet wird: Hie by stat der blind Marcellus und hat ein liny tůch über blossen lib und denn facht Malchus an und spricht:

(v. 2102) Land uns die júnger ouch hie fan,
sy fachent sunst ein unglúck an,
als diser bôßwicht hat gedacht
und mich schier umb ein or bracht.

Nu fliehent die junger und erwuscht Malchus dem blinden Marcello sin mantel und entrint er nackent . . .

Ganz abweichend ist die Szene endlich im Egerer Passionsspiel gegeben:

Et sic ducunt eum (Jesum) cum strepitu. Jacobus maior accedit dicens:

(v. 4442) Nun hôrt, ir Juden all geleich,
Beide arm und auch reich,
Warumb habt ir Jhesum gefangen,
Hat er doch nicht übels begangen?
Er ist ein heiliger man:
Ich rat euch, ir last in gan;

Er ist gottes sun furwar,
Er hat euch geprediget offenwar.
Merkt, was ir an ihm thut,
Furwar, es pringt euch nimer gut.

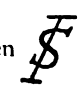
Joram dicit:

Schweig, du sagst nicht recht!
Du pist villeicht auch sein knecht;
Greifft in an, lieben gesellen mein
Und stelt in her zu dem herren sein.

Asor currit post eum et Jacobus evadit mittendo sibi festem in manu. Asor dicit:

Schauet alle dis gewandt,
Das lies er mir in meiner handt,
Und wer er mir nit entgangen,
Er must mit seim herren haben gehangen.

Auch in der bildlichen Darstellung findet sich dieses Motiv des nackt entfliehenden Jüngers; beispielsweise bei Dürer, Große Passion und Kupferstich-Passion.

Ich füge hier die weiteren Schicksale des Judas ein. — Matthäus sagt hierüber im 27. Kapitel v. 3—5: Tunc videns Judas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, poenitentia ductus retulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, dicens: Peccavi tradens sanguinem justum. At illi dixerunt: quid ad nos? tu videris. Et projectis argenteis in templo recessit, et abiens laqueo se suspendit. — Israel von Meckenem stellt auf dem Blatte »Christus vor Pilatus« (B. 15) im Hintergrunde rechts Judas dar, der dem Priester den Beutel mit den Silberlingen vor die Füße wirft, und auf einem, den nämlichen Gegenstand behandelnden Blatte Albrecht Glockentons — B. 6. Plattenzustand II, retouchiert von der Hand des Monogrammisten  — bemerkt man im Hintergrunde durch die Öffnung über der Mauerbrüstung links ein Haus, in dessen offenem Bodenraum der Verräter Judas an einem Tragbalken aufgehängt ist.[19] — Diese beiden Darstellungen geben also keinerlei Abweichungen vom Evangelientext; ich führe dieselben jedoch ihrer außerordentlichen Seltenheit wegen an.

Das geistliche Schauspiel läßt sich im Gegensatz zur bildlichen Darstellung natürlich die Gelegenheit nicht entgehen, das Ende des Judas in möglichst drastischer Weise auszugestalten; so schlitzt ihm etwa im Frankfurter Passionsspiel der Teufel den Leib auf, um seine verruchte Seele zu entführen. Noch ausführlicher gibt die Szene das Alsfelder

[19]) vergl. hierüber: Max Lehrs, Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. IX, S. 8.

Spiel: Judas verflucht sich und seine Tat; Satan erscheint und gibt ihm ein Seil, um sich daran aufzuhängen; Judas erhängt sich und wird darauf von den bösen Geistern mit Getöse in die Hölle geführt. In ähnlicher Weise kehrt diese Szene vielfach wieder. — — Überaus wirkungsvoll und fein motiviert ist die Reue des Judas in der Egerer Passion gegeben, wo dieselbe bei dem Verräter durch den Anblick des leidenden Heilands selbst ausgelöst wird. Christus wird von den Kriegsknechten von Herodes wieder zurück zu Pilatus geführt: Et sic ducunt eum ad parvum spacium. Jesus cadit ad terram, quasi in exthasi, et sub illo venit Judas, videns hoc dicit ad Judeos:

(v. 4966) Ir Juden, ich wil euch wissen lan,
das ich mich selbert vergessen han.
An Jhesu dem vil treuen:
Das muß mich imer reuen,
Das ich in hab verratten . . . .

Eine Szene voll raffiniertester, tragischer Ironie schaffen endlich einige Dramatiker, wie die Verfasser der Augsburger und der Haller Passion, indem sie nämlich Maria, die um ihren Sohn besorgt ist, denselben gerade der Obhut des Verräters Judas anempfehlen lassen. —

Nachdem Christus gefangen genommen ist, wird er von den Juden und Kriegsknechten vor die Richter geführt. Matthäus und Marcus berichten nur von einer Vorführung vor Kaiphas und Pilatus, Johannes läßt ihn vor Hannas, Kaiphas und Pilatus führen, und Lucas gibt eine Vorführung vor Kaiphas, Pilatus, Herodes, sowie eine zweite Präsentation vor Pilatus. — Es ist nun höchst interessant, zu sehen, wie das Passionspiel in seinem Bestreben, die Szene der Peinigung und Erniedrigung Christi möglichst weit auszuspinnen, fast ausnahmslos die Präsentation vor alle vier Richter, nebst der nochmaligen Vorführung vor Pilatus gibt. Im Bilde kommt die Vorführung vor alle vier Richter der Einförmigkeit des viermal nacheinander sich wiederholenden Sujets wegen naturgemäß selten vor, doch findet sie sich auch hier, so beispielsweise in Dürers kleiner Holzschnittpassion. — In späterer Zeit, also etwa gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts begnügt man sich auch hiermit nicht mehr; das geistliche Schauspiel sucht nach neuen Möglichkeiten, die Marter Christi noch eindringlicher und nachhaltiger auf das Publikum wirken zu lassen. Es findet die gesuchte Gelegenheit in dem Wege, den Christus von einem Richter zum anderen zurücklegen muß. Im Frankfurter Passionsspiel heißt es, wie Christus von Kaiphas zu Pilatus geführt wird: (v. 2714) Quo peracto Jhesus ducatur ad Philatum per Judeos accusando, trudendo, spuendo, ridendo . . . .; im Egerer Passionsspiel sagt Pessack, nachdem Hannas befohlen hat, Jesus zu Kaiphas zu führen:

(v. 4604) Ach, wie wel wir an dem wege
Sein mit halsschlegen pflege . . .;

die Bühnenanweisung der Brixener Passion schreibt vor: (v. 1538) Nun fuern sy Jesum zu Pilatum ungestimlich, das er fallt unter wegen; — am weitesten geht hierin die Donaueschinger Passion, die sich überhaupt in allen Stücken, übertroffen vielleicht nur noch von der Egerer Passion, durch ganz besondere Grausamkeit auszeichnet — dieselbe fügt nämlich nicht weniger als fünf derartige Mißhandlungsszenen zu den sonst üblichen Peinigungen hinzu. Ja, man ist hier im Ausklügeln neuer Möglichkeiten, die Marter Christi in die Länge zu ziehen, so raffiniert, daß, als man zu Caiphas kommt, dieser nicht sogleich zu sprechen sein darf und sich so die Gelegenheit zu neuen Quälereien bietet. Das Frankfurter Passionsspiel gibt insofern noch etwas ganz besonderes, indem es nämlich auch noch nach der Verurteilung Christi eine derartige Szene einfügt; es schreibt vor: (v. 3549) Jhesus male tractatur a Judeis trudendo usque ad locum, ubi detur sibi crux . . . Ganz vereinzelt kommt es allerdings wohl auch einmal vor, daß der Weg, den Christus von einem Richter zum anderen zurücklegt, zu sympathischen Kundgebungen verwandt wird, so etwa im Augsburger Spiele, wo Maria, die ihrem Sohne folgt, in der bangen Ahnung, er werde mit dem Tode büßen müssen, in lautes Klagen ausbricht, während Maria Salome und Maria Magdalena bemüht sind, ihr Trost zuzusprechen. — Mir ist jedoch nur dieser einzige Ausnahmefall bekannt. — In der bildlichen Darstellung ist die Führung Christi von einem Richter zum anderen höchst selten. Sie findet sich öfters als Mittelgrundsszene bei Urs Graf. In einem einzigen Fall glaube ich sie allerdings auch als Hauptgegenstand einer bildlichen Darstellung angetroffen zu haben, und zwar in einem Gemälde Schäuffelins (Nr. 261a der Münchener Pinakothek). Dieses Bild trägt die Bezeichnung »Fall Christi unter dem Kreuze« und der Galeriekatalog führt es an als »Fall Christi auf dem Wege nach Golgatha«. Beide Bezeichnungen sind gänzlich unzutreffend. Christus, den ein Kriegsknecht an einem Stricke führt, ist zu Boden aufs Knie gesunken, ein zweiter Kriegsknecht schlägt mit einem Stocke auf ihn ein; von dem Kreuze Christi, von dem beide oben angeführten Benennungen sprechen, ist nicht das geringste zu sehen. Wenn wir nun etwa an die Bühnenanweisung der Brixener Passion zurückdenken: Nun fuern sy Jhesum zu Pilatum ungestimlich, dass er fallt unter wegen . . ., so kann meines Erachtens gar kein Zweifel darüber sein, daß Schäuffelin bei der Abfassung seiner Komposition diese gewaltsame Führung Christi von einem Richter zum andern, die zur damaligen Zeit in den Vorführungen der Passionsspiele so beliebt war, vor Augen schwebte.

Bevor ich auf die Vorführung Christi vor die einzelnen Richter eingehe, möchte ich hier eine kurze Bemerkung über die äußere Erscheinung Christi einfügen. Es fehlt uns in den Passionsspielen so gut wie jede Angabe über diesen so überaus interessanten Punkt. Es läge nahe, anzunehmen, daß sich ähnlich wie in der bildenden Kunst, auch hier ein gewisser allgemein gültiger Christustypus herausgebildet habe. Jedoch scheint dies wohl nicht der Fall gewesen zu sein; das Eine wenigstens können wir noch heute konstatieren, daß nämlich für einen der wesentlichen der hierbei in Betracht kommenden Faktoren, nämlich die Färbung des Haares, keine derartige Übereinstimmung bestand. Ganz nebenbei erhalten wir über diesen Punkt im Alsfelder und und Donaueschinger Passionsspiel Aufschluß. Im ersteren sagt Gumprecht:

(v. 3437) dissen stryck umb synen lipp
wel ich em werffen alsso hart,
das em sweysset syn swarczer bart.

und im letzteren heißt es, wie Christus vor Herodes steht:

(v. 2669) gib antwúrt hie zů diser vart
ich zezerr dir anders din roten bart ...

Christus wird zunächst vor Hannas geführt. — Es geschieht dies natürlich wieder wenig zart. Das Donaueschinger Spiel schreibt vor: (v. 2156) Nu ziehend die Juden den Salvator untugentlich für Annam ... Wenn wir nun aber gar etwas später in diesem Spiele Yesse seinen Genossen zurufen hören:

(v. 2519) Zúch an dinem seil da vor,
so wil ich doch in ziechen by dem hor
er wil doch sunst nit nacher gan.
ir Juden griffent den bösswicht an ...

so haben wir hier im Schauspiel Zug um Zug fast genau das nämliche Motiv des gewaltsamen Heranziehens, wie es Dürer in seiner Kleinen Passion in der Vorführung Christi vor Hannas gegeben hat.

Das Verhör vor Hannas verläuft ebenso unglimpflich. Christus wird von den Kriegsknechten verhöhnt und geschlagen. Geradezu bis ins Abgeschmackte geht die Egerer Passion; hier arrangieren die Kriegsknechte ein tatsächliches Spiel; sie spielen »puczpirn«; Christus stellt den Birnbaum dar, von dem sie die Früchte herunterschlagen. Hannas sagt zu den Knechten:

(v. 4509) Nempt in und rückten über die pein,
Macht mit im ein frölich spil
Ein igtlicher, was er im herzen wil.

Natan dicit:

Treuen, das sol geschehen,
Man sol guette kürzweil sehen.

Nun ratet alle zu mit sinnen
Was spils wel wir mit im beginnen.

Abraham dicit:

Ir herren, wir uns zusammen thiern,
Und spiln mit im der puczpirn,
Wan das spil ist gemeinne
Den kindern groß und kleine.
Nun rattet, lieben geselln mein,
Wer sol nun der pirpaum sein?

Gewal dicit:

Ir gsellen, das wil ich euch hie sagen,
Jhesus mag die piern wol tragen,
Wan er ist gar ein frôlich man,
Darumb sol man in mitten ein sizen lan,
So wil ich selbert huetten sein
Und im helffen mern die pein.
Sezt in nider hartte,
Wir wellen zum piern wartten.

Et tunc locant eum ad medium et ludunt cum eo. Laibel dicit:

Trauen, die piern seindt suesse.

Ysaak dicit:

Ja, da niden bei den fuesse.

Amos dicit:

Die piern thunt uns wol laben.

Moyses dicit:

Gesel, ich muß ihr auch einne haben.

Moab dicit:

Nun rucket die piern oben mit schalle,
Si seindt teig, si werendt ab valle.

Pharon dicit:

Lieber gesell, das sol sein.
Nun greiffet zu all in der gmein.

Et sic omnes concurrunt et unanimitter trudunt eum et crinisant. —

In Dürers kleiner Passion findet sich auf dem Blatte »Christus vor Hannas« neben dem Richterstuhl des letzteren eine weibliche Person, die, auf einen Krückstock gestützt, auf Hannas einredet. Diese Gestalt ist mir unerklärlich. Weder im Evangelium noch in den Passionsspielen findet sich irgendwelcher Anhaltspunkt zur Ausdeutung derselben. Es ist dies um so sonderbarer, als dieses Motiv mit geringen Modifikationen in der bildlichen Darstellung öfters wiederkehrt, so bei Martin Schongauer (B. 11 — ein Mann, mit der Linken auf einen Krückstock gestützt, neben dem Thron des Hannas), ferner bei Albrecht Glockenton (B. 6 — neben Hannas ein alter Mann, einen Krückstock in der Linken, der auf die Juden einredet) und endlich Lucas van Leyden (B. 59 — hier neben Hannas zwei alte Männer, von denen der eine sich lebhaft dem Hohenpriester zukehrt).

Das Verhör vor Kaiphas bietet keine besonderen Züge. Kaiphas zerreißt empört über die vermeintliche Gotteslästerung sein Gewand. — Die Egerer Passion gibt hier wieder etwas Besonderes. Sie läßt als Gegenstück zu der Szene vor Hannas auch hier die Kriegsknechte ein Spiel mit Christus aufführen. Diesmal spielen sie »kopauff ins licht« (v. 4703); es werden ihm die Augen verbunden, sie schlagen ihn und er soll raten, wer ihn geschlagen hat.

Dürer schiebt in seiner Kleinen Passion nach dem Verhör vor Hannas und Kaiphas die Verspottung Christi ein; im Drama und im Evangelium findet sich die Verspottungsszene bald hier, bald da eingeschaltet. Bei Dürer war die Verlegung dieser Szene gerade an diese Stelle eine durchaus beabsichtigte und wohl erwogene. Er stellte dieselbe zwischen die vier Verhörsszenen mitten hinein und vermied auf diese Weise die Klippe der Einförmigkeit. — Selten zeigt sich die bildende Kunst von seiten der Passionsbühne so stark inspiriert, wie gerade bei dieser Szene. Ich lasse zum Beweise die große Verspottungsszene aus der Donaueschinger Passion folgen, die mir als ganz besonders charakteristisch erscheint:

Mit disem zeichen und zannen koment sy in Cayphas huss, und sol Cayphas nit da sin, als ob er schlieffe, und den bringt Malchus ein stůly und spricht zů dem Salvator:

(v. 2233) Bistu můd, sitz da nider,
da mit kumstu der amacht wider.
wir wend der untrůw spilen mit dir,
Jhesus, das soltu globen mir.

Und so der Salvator nider wil sitzen, so zuckt im Malchus daz stůly, daz er falt, doch richtend sy in mit dem har wider uff und so er also sitzt, so spricht Mosse zů Jesse:

Jesse, du bist ein fuler man,
du můsst den lugner nit růwen lan.

Jesse spricht zů Israhel:

Israhel, wie stast so ver da hinden?
Wol für her, du musst im die ougen verbinden.

Israhel kumpt mit einem tůchly und verbindet den Salvator die ougen und spricht zů sinen gesellen:

Růrend im zů dissen stunden,
nu sind sin ougen schon verbunden.

Nu gat Mosse hin zů und schlecht den Salvator an backen und spricht zů im:

Jhesu, lass sechen, kanstu sagen,
welher dich hie hab geschlagen?

Nu louft Malchus hin zů und erwúscht dem Salvator ein locken hars und spricht:

Du bist von har ein húbscher man,
daz ich sin můß ein locken han.

Yecz gat Israhel und verkert im daz antlit hinder sich und spricht:

Du woltest uns all din glouben leren,
Des muß ich dir din antlit verkeren.

Dar uff antwúrt Mosse und spricht zů Israhel und Jesse:

Israhel, gib im eins zům kopf,
so zucht in Jesse by dem schopf.

Nu gat Israhel und schlecht den Salvator zum kopf und louft Jesse und zuckt in by dem har und spricht da mit Jesse:

Seist du uns, wer das hab getan,
so bistu ein rechter gockelman.

Yetz gat Malchus hinzů und lupft im das houpt uff und spricht:

Heb uff din houpt und merck mich eben,
ich wil dir ein alte schlappen geben.

Hiemit schlecht Malchus den Salvator aber an backen und facht Mosse an und spricht:

Prophetesier uns, bistu Crist,
wer het dich geschlagen hie zur frist?

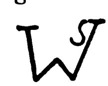
Nu rouft aber Israhel den Salvator bym bart und spricht:

Sag mir hie zů disser fart,
Wer hat dir zerzerret dinen bart?

Nu stost Jesse den Salvator mit dem fůß úber ab und spricht:

Du hast vil lút verkert by dinem leben
dar umb můß ich dir ein stoss geben ...

In disen dingen kůmpt Cayphas .....

Erst wenn man diese Szene gelesen hat, wird einem das im Bilde Gegebene (vergl. Dürer, Kl. Passion; Schäuffelin, Speculum passionis usw.) so recht klar. — Eine Abweichung von dem üblichen Darstellungsschema der Verspottung Christi gibt ein Blatt des Monogrammisten  (Brulliot I, 3089), das uns Christus mit verbundenen Augen unter seinen Peinigern stehend zeigt.

Christus wird vor Pilatus geführt. — Johannes leitet diese Szene ein mit den Worten: Adducunt ergo Jesum a Caïpha in praetorium. Erat autem mane, et ipsi non introierunt in praetorium, ut non contaminarentur, sed ut manducarent pascha.[20]) Das Schauspiel setzt dann

[20]) Ev. Joh. 18, 28.

dieses Motiv in dramatische Handlung um, wie etwa in der Augsburger Passion, wo einer der Knechte des Kaiphas Pilatus zu den Juden herausruft mit den Worten:

(v. 1056). Pylate, gand ain weil her für,
zů meinen herren für die thůr! —

In Anlehnung hieran finden wir im Bilde die Szene in der Regel ebenfalls so gegeben, daß Pilatus aus seinem Palaste zu den ihm Jesus entgegenführenden Kriegsknechten und Juden heraustritt. Man könnte vielleicht einwenden, daß diese Auffassung nichts besonderes an sich habe, da sie ja eben durch den Evangelientext bereits nahe gelegt sei; und doch ist sie meiner Ansicht nach der Beachtung wert. Wenn man bedenkt, welch überaus mannigfaltige Darstellungsmöglichkeiten die sowohl in den Evangelien, als ganz besonders in den Passionsspielen so sehr weit ausgesponnene Vorführung Christi vor Pilatus dem bildenden Künstler bot, so muß man den Scharfblick bewundern, mit dem dieser sogleich diejenige Situation herausgriff, die in die Einförmigkeit der Verhörsszenen die größtmöglichste Abwechselung brachte.

Das geistliche Schauspiel liebt es — entgegen den Berichten der Evangelisten — Hannas und Kaiphas mit zu Pilatus gehen zu lassen. Im Augsburger Spiele spricht Kaiphas dies direkt aus; er sagt zu seinen Schergen:

(v. 1006). Nun fůrt in hin zů pylato!
der sitzt also nahend do;
So gat mein schweher vnd ich nach hin
vnd sagen im da vnseren syn.

Im Alsfelder Spiel führt Kaiphas vor Pilatus das große Wort; im Frankfurter Spiel sind Hannas und Kaiphas ebenfalls zugegen. — Ob die bildenden Künstler sich unter der Schar, die Pilatus umringt, Hannas und Caiphas, oder doch wenigstens einen von beiden mitgedacht haben, ist nicht immer leicht zu konstatieren. Daß sie es wenigstens zuweilen taten, zeigt Dürers Kupferstichpassion, in der wir neben der Figur des Pilatus ganz deutlich die widerwärtige Physiognomie des Kaiphas, mit der wir von der vorangehenden Darstellung her vertraut sind, wiedererkennen.

Im Augsburger Passionsspiel folgt auch Maria mit den Frauen und Johannes dem Zuge. Dieses Motiv knüpft an den Bericht des Bonaventura an.[21]) Nachdem Christus von Hannas und Kaiphas verhört worden ist, und der Verspottung der Kriegsknechte überlassen ist, läuft Johannes zu Maria, um ihr zu berichten, was sich zugetragen hat, und daß ihrem Sohne wohl der Tod bevorstehe. Maria geht nun begleitet

[21]) Bonaventura, Vita Christi cap. 64, 65.

von Johannes und den anderen Frauen von Bethanien nach Jerusalem und zwar zunächst vor das Haus des Kaiphas, um ihren Sohn noch einmal zu sehen. Sie folgt demselben sodann auf seinem ganzen Leidenswege. — Im St. Galler Passionsspiele sind es nur Maria und Johannes, die sich dem Zuge anschließen. — In der bildlichen Darstellung ist diese frühzeitige Anwesenheit Mariä und ihrer Freunde höchst selten (sie treten in der Regel bei der Kreuztragung zum ersten Male auf), indessen findet sie sich zuweilen auch hier, so beispielsweise zweimal bei Schäuffelin. Das erste Mal auf einem Ölbilde »Christus vor Pilatus« (Münchener Pinakothek No. 263a); das zweite Mal auf einem Gemälde, das demselben Zyklus von Passionsdarstellungen angehört, und das wir bereits früher (S. 57) von einem anderen Gesichtspunkt aus besprochen haben (Münchener Pinakothek Nr. 261a). Wir hatten in diesem die gewaltsame Führung Christi von einem Richter zum anderen erkannt. Auf beiden Darstellungen sehen wir Johannes mit Maria links zur Seite stehen.

Die Evangelien schildern Pilatus als einen gutmütigen, schwachen Mann. In den Passionsspielen wird sein gutes mitleidiges Herz zuweilen noch besonders betont. In Sebastian Wilds Passionsspiel läßt man ihn im Hinblick auf Jesus die Worte gebrauchen: (v. 870) »Der mich erbarmet in meim hertzen«, und das Donaueschinger Passionsspiel schreibt, bevor Pilatus den Urteilsspruch fällt, vor: (v. 2900) Hie sol Pilatus tůn und ersunfzen, als ob in der Salvator úbel erbarmet. — In gleicher Weise will wohl die bildliche Darstellung ihn charakterisieren, wenn sie ihn wie etwa bei Israel von Meckenem (Dornenkrönung B. 14) sich von dem blutigen Schauspiel ab- und einer anderen Person zukehren läßt, oder aber wie dies bei Martin Schongauer gegeben ist (Geißelung B. 12), ihn sich ohne jede weitere Motivierung einfach abkehren läßt.

Einzelne Passionsspiele, so das Frankfurter und das Alsfelder, verwenden bei dem Verhör vor Pilatus mit großem Geschick einzelne Motive aus dem apokryphen Evangelium des Nicodemus. Vom dramatischen Gesichtspunkt aus war es ein höchst glücklicher Gedanke, entgegen dem Bericht der kanonischen Evangelien, die nur die Widersacher Christi vorführen, auch die Freunde desselben zu Wort kommen zu lassen. Wenn Nicodemus Christus gegen die böswilligen Anschuldigungen seiner Feinde verteidigt,[22]) Pilatus sich mit den Freunden des Herrn berät, wie es wohl möglich wäre, ihn aus den Händen der Juden zu befreien[23]) und schließlich alle die, denen Christus Wohltaten erwiesen hat oder die er

[22]) Im Anschluß an Nicodemus cap. 5.

[23]) Ebenda cap. 2 und 9.

von schwerer Krankheit geheilt hat, in langem Zuge herankommen, um für ihn zu sprechen,[24]) so belebt dies auf der einen Seite ungemein das dramatische Element der Verhörsszene, auf der anderen Seite wirken diese Szenen aber auch mit ihrer sympathischen Tendenz, neben all dem Grausamen, das man auf der Bühne zu sehen bekommt, äußerst wohltuend. Wenn der Knecht, der Jesus mitten durch die Schar seiner Feinde hindurch zu dem Richterstuhle des Pilatus heranführen soll, diesem die höchsten Ehrenbezeugungen erweist, das Knie vor ihm beugt und seinen Mantel vor ihm ausbreitet,[25]) wenn in dem Augenblick, in dem Jesus das Prätorium betritt, die zwölf Fahnen wider den Willen der Fahnenträger sich verneigen,[26]) so sind das beides höchst wirkungsvolle Bühneneffekte. In der bildlichen Darstellung habe ich nichts gefunden, das auf eine Verwertung dieser Motive des Nicodemus-Evangeliums auch nur irgendwie hinwiese.

Pilatus schickt Christus zu Herodes. Lucas sagt hierüber: Herodes autem viso Jesu gavisus est valde; erat enim cupiens ex multo tempore videre eum, eo quod audierat multa de eo, et sperabat signum aliquod videre ab eo fieri.[27]) Die Charakterschilderung des Herodes, die hier nur in leichten Umrissen angedeutet ist, wird im Drama bestimmter herausgearbeitet, d. h. es wird ihm hier eine ziemlich klägliche Rolle zugeteilt; in der Donaueschinger Passion heißt es beispielsweise:

Herodes antwůrt aber den Juden und spricht:

(v. 2693) Het er Pilato antwurt geben,
oder wie hat er alda ein leben,
das er sogar ist hie geschwigen?
ich mein, er sig mir on des vigen,
er hat mich für ein toren ersehen.
des glichen ist mir nye geschehen.
. . . .

Dar uff spricht Herodes zum Salvator:

(v. 2703) Lieber, red ein wort mit mir,
so wil ich zehilf komen dir,
veracht mich nit so liederlich
sid ich doch mag erlősen dich....

Dürer war es in seiner kleinen Passion offenbar ebenfalls darum zu tun, Herodes als rechten Einfaltspinsel zu schildern. Ich verweise hier außerdem auf das, was ich bereits an anderer Stelle, in meiner Erläuterung zu Dürers Holzschnittfolgen, Leipzig, Haberland 1903, über die

---

[24]) Ebenda cap. 6—8. [25]) Ebenda cap. 1.
[26]) Ebenda cap. 1. [27]) Lucas 23; 8.

Charakterisierung der vier Richtergestalten Hannas, Kaiphas, Pilatus und Herodes gesagt habe.[28])

Herodes bringt kein Wort aus Christus heraus, und so schickt er ihn denn wieder zu Pilatus zurück. Die Juden dringen von neuem in Pilatus, ihn nach ihrem Willen zu verurteilen, da schickt Procla, seine Frau, zu ihm und läßt ihm sagen: Nihil tibi et justo illi: multa enim passa sum hodie per visum propter eum.[29]) Das Evangelium des Nicodemus führt diese Szene etwas weiter aus. Nachdem Pilatus den Juden die Warnung seiner Frau mitgeteilt hat, läßt Nicodemus diese antworten: Numquid non diximus tibi quia magus est? ecce somniorum fantasma misit ad uxorem tuam.[30]) Und aus dieser Stelle des Nicodemus sind dann augenscheinlich wiederum jene weitausgesponnenen szenarischen Gebilde entstanden, wie wir sie im Frankfurter Passionsspiel, im St. Galler Passionsspiel und anderen antreffen. Im ersteren halten die Teufel einen Rat; sie wollen verhindern, daß Christus getötet wird, da sie sich vor ihm fürchten. Lucifer geht deshalb zu Procla und bläst derselben in diesem Sinne einen Traum ein.

Auf einem Blatt des Urs Graf (Postilla Guillermi, Ausgabe von 1509), auf dem dargestellt ist, wie Pilatus, um symbolisch seine Unschuld an der Verurteilung Christi anzudeuten, sich die Hände wäscht, sehen wir im Hintergrunde eine Frau in ihrem Bette liegen und ein zweites weibliches Wesen dahinterstehen. Dieses Motiv ist für den, der mit der Passionsspielliteratur nicht vertraut ist, absolut unverständlich. Die folgende Szene aus dem Heilberger Passionsspiel gibt die Erklärung:

Procla, Pilatus frauw, spricht zcu der meidtt:

(v. 5061) Elßgein, liebste freündenn meynn,
Mein augenn sere voll schlaffs sein.
Wiltu mein einn clein zeytt pflegenn,
So will jch mich nidder legenn
Vnnd will ruwenn einn clein zeytt,
Bys jch werdenn des schloffs qweytt.

Die meidtt antwortt:

Frauw, jr soltt volnbrenngen ewer begir,
Ich will ewer warttenn das glawbent mir.
Legenntt vch nydder jnn die rwe,
Ich will vch warm deckenn zcw.

Pilatus frauw legtt sich nydder vnnd schlefft.

Das Rätsel ist somit gelöst. Die Frau, die Urs Graf im Bett liegend darstellt, ist Procla, das weibliche Wesen neben ihr, ihre Freundin.

[28]) Über den Charakter des Kaiphas vergl. auch sein Verhalten bei der Kreuzigung.
[29]) Matth. 27; 19. [30]) Ev. Nicodemi cap. II ed. Tischendorf S. 323.

Dieses Blatt des Urs Graf zeigt wohl besser als alles andere, wie weit bis ins kleinste Detail hinein die Abhängigkeit der bildenden Künstler der Passionsbühne gegenüber mitunter ging.

Der Teufel bläst der Procla nun im Schlafe den besprochenen Traum ein und nach ihrem Erwachen schickt diese einen Boten zu ihrem Manne mit der Weisung, er solle Jesus nichts antun. Betreffs dieses Boten gehen nun die Auffassungen der Passionsspiele ganz und gar auseinander. In den meisten Fällen ist es eine Magd (so in der Frankfurter Gruppe: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passion und Alsfelder Passion); in der Egerer Passion sind es zwei Mägde; im St. Galler und Sterzinger Spiel ein Knecht; in den bisher genannten Spielen wurde der Auftrag mündlich übermittelt, in der Augsburger Passion gibt Procla dem Boten einen Brief; in der Donaueschinger Passion endlich geht sie selbst. — Die Szene, wie der Bote dem Pilatus die Nachricht überbringt, findet sich bildlich höchst selten dargestellt. Ich habe sie nur einmal gefunden, auf dem »Ecce homo« des Israel von Meckenem (B. 16) im Hintergrunde rechts.

(Fortsetzung folgt.)

Ein neuer Wolgemutaltar in Feuchtwangen (Mittelfranken).

Von **Albert Gümbel.**

Südwestlich von der mittelfränkischen Kreishauptstadt Ansbach, an der Bahnlinie Dombühl-Nördlingen, liegt im Tale der Sulzach das gewerbfleißige Städtchen Feuchtwangen, dereinstmals der Sitz eines mit seinen Anfängen in die Karolingerzeit hinaufreichenden Benediktinerklosters und späteren Chorherrenstifts, ja bis ins 14. Jahrhundert eine unmittelbare Stadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Der Name des Städtchens ist bisher in der Kunstgeschichte nur selten genannt worden und wo dies in einigen, unten anzuführenden Arbeiten der Fall war, handelte es sich um baugeschichtliche Fragen, zu welchen die Feuchtwanger Kirchen und Klosterkreuzgänge, insbesondere aber die altehrwürdige Stiftskirche mit ihren interessanten Überresten aus der romanischen Bauperiode Anregung gaben.[1]) Dagegen hat die kunstgeschichtliche

[1]) Als ältere Arbeit ist zu nennen E[ngelhardt]: Die Stiftskirche in F. (Christliches Kunstblatt, Jahrg. 1869, S. 37ff.). Mit der Baugeschichte der Kirche, insbesondere ihrer romanischen Bestandteile, beschäftigt sich sodann in sachkundiger und eingehender Weise ein Aufsatz des auch um die Erhaltung und Wiederherstellung unseres Wolgemutaltars hochverdienten Herrn Dekans Schaudig in Feuchtwangen, betitelt »Romanische Bauüberreste in Feuchtwangen« (Unterhaltungsblatt zur Fränkischen Zeitung [Ansbacher Morgenblatt] 1886, Nr. 201—203, 212, 214 und 215). Wir entnehmen demselben, daß die Kirche in ihrer älteren Gestalt sich als eine dreischiffige, romanische Säulenbasilika darstellte, mit zwei Türmen an der Westfront, einem reicher verzierten jüngeren Nord- und einem älteren einfacheren Südturme, zwischen welchen ein zweistöckiger Vorbau, der unten eine offene Halle bildete, lag. Um 1400 etwa erfuhr die Basilika einen gotischen Umbau, von welchem die heutige Gestalt der Säulen des Schiffes und insbesondere der mächtige Chorbau, der unseren Altar umschließt, mit seinem schönen Chorgestühl stammt. Von dem romanischen Bau sind noch heute ansehnliche Teile erhalten. Die Vorhalle wurde in neuerer Zeit stilvoll restauriert und ihre in der jetzigen Gestalt erst der gotischen Zeit angehörige Fresken erneuert. Zu den sehenswerten romanischen Bauüberresten gehören auch der Klosterkreuzgang und Teile der nicht weit von der Stiftskirche befindlichen St. Johanniskirche.

Kunsthistoriker möchte ich auch auf den zeitlich dem Wolgemutaltar nahestehenden Altar in der St. Georgskirche zu Oberampfrach (nordwestlich von Feuchtwangen, an der Bahnlinie Ansbach-Crailsheim) aufmerksam machen. Steichele widmet ihm äußerst warme Worte. Die Pfarrei Oberampfrach war dem Stifte Feuchtwangen inkorporiert, das dort einen Vikar unterhielt. Als solchen treffen wir 1489 einen Namensgenossen (ob auch Verwandten?) des Meisters, Johannes Wolgemut, früher Kaplan beim St. Elisabethspital in Dinkelsbühl (K. Kr.-Arch. Nbg. Urkunden des Stifts F., Pfarrei Oberampfrach).

Forschung, wenn wir nicht etwa Steicheles[2]) kurze Notiz in Betracht ziehen wollen, keinen Anlaß genommen, jenem Altare, dessen Geschichte uns hier beschäftigt, Aufmerksamkeit zu schenken. Und gleichwohl ist er unseres Interesses im höchsten Grade würdig, ergibt sich doch aus den heute im K. Kreisarchive Nürnberg befindlichen, bisher noch nicht benutzten älteren Rechnungen des Stiftes Feuchtwangen mit Sicherheit, daß der Lehrmeister Dürers, daß Wolgemut den noch heute im Chore der Stifts- bezw. jetzigen protestantischen Hauptpfarrkirche befindlichen Marienaltar malte oder doch in seiner Werkstatt herstellen ließ und jedenfalls persönlich in Feuchtwangen zur Aufstellung brachte.

Vor der Wiedergabe der betreffenden Rechnungsposten sei mit einigen Worten die Geschichte des Stiftes Feuchtwangen berührt.[3]) Nach einer guten Tradition wurde das Benediktinerkloster Feuchtwangen von Karl dem Großen gegründet,[4]) in den Jahren 817 und 825 wird es urkundlich genannt. Die erste Blüte des Klosters war aber nicht von langer Dauer und im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts mußten Tegernseeer Mönche, an ihrer Spitze der feingebildete Dechant Wigo, an der verödeten Stätte neues Leben schaffen. Später — es ist ungewiß, ob schon im 11. oder erst im 12. Jahrhundert — hörte das gemeinsame Leben der Mönche auf und das Kloster verwandelte sich in ein Chorherrenstift für Weltpriester unter einem Propste. Dank der Gunst der deutschen Kaiser und Könige, welche das Stift mit mancherlei Privilegien begabten, fehlte es an äußerem Gedeihen nicht, Einkommen und Güterbesitz des Stiftes mehrten sich, doch litt es zeitweilig schwer an inneren Schäden: Uneinigkeit, schlechter Wirtschaft, Streitigkeiten mit der Stadt Feuchtwangen usw. Die Chorherren galten weit und breit im Lande als unruhige Köpfe.[5]) Die reformatorische Bewegung löste neue Konflikte aus. Nicht ohne heftigen Widerstand seitens der katholisch gebliebenen Chorherren erfolgte die Protestantisierung des Stiftes durch die Mark-

[2]) Das Bistum Augsburg historisch und statistisch beschrieben, 3. Bd., S. 396.

[3]) Nach Jacobi, Geschichte der Stadt und des Stifts Feuchtwangen, 1833, und Steichele, a. a. O. S. 333 ff.

[4]) Sein Jahrtag (28. Januar) wurde im Chorstift feierlich begangen, es bestand eine eigene Vikarie zu seinen Ehren, sein Bildnis befand sich in einer der Lünetten der Vorhalle der Stiftskirche gemalt, ein unten noch näher zu beschreibendes Holzbild im Chor stellte ihn mit dem Modell des Gotteshauses dar, endlich befand sich sein »Wappen« an verschiedenen Stellen der Kirche, u. a. auch unten rechts an der Predella unseres Wolgemutaltars. (Ihm entspricht links der Adler als Erinnerungszeichen an die ehemalige Reichsunmittelbarkeit der Stadt Feuchtwangen.)

[5]) Doch trifft Steicheles Bemerkung (a. a. O. S. 364), daß das Stift Feuchtwangen fast lediglich zu einer Versorgungsanstalt für nachgeborene Söhne des ärmeren fränkischen Adels geworden sei, für das 15. Jahrhundert nicht mehr zu. Hier begegnen uns unter den Chorherren fast ausschließlich bürgerliche Namen.

grafen von Ansbach, deren ursprüngliches Schirmverhältnis sich im Laufe der Zeit in eine reine Oberherrlichkeit verwandelt hatte.[6] Im Jahre 1563 wurde das Stift aufgehoben und die Einkünfte der landesherrlichen Kasse überwiesen.[7]

Wenden wir uns nun unserer eigentlichen Aufgabe, der Geschichte des Wolgemutaltars, zu!

Er entstand in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, einer, wie die Chronisten melden, besonders bewegten Zeit für das Stift. Die uns vorliegenden Rechnungsbücher verraten freilich von diesen Stürmen nichts, im Gegenteil möchte der Anblick dieser langen Reihe sauber geführter Rechnungshefte, die Sorgfalt und peinliche Genauigkeit, mit welcher auch die kleinsten Posten zum Vortrag gelangen, uns irre machen an jenen Stimmen, welche die Zustände des Stiftes zu Ausgang des 15. Jahrhunderts in so ungünstigen Farben schildern.[8]

Diese Rechnungen, in welchen sich die uns interessierenden Einträge über den Altar finden, sind zweierlei Art: 1. Rechnungen über Einnahmen und Ausgaben der Kirchenfabrik oder der Stiftskirche als solcher. Vorgetragen sind hier die Ausgaben für die unmittelbaren Zwecke und Bedürfnisse des Gottesdienstes, für Beleuchtung, Hostien und Wein, die kirchlichen Gerätschaften und Meßgewänder, endlich für Bauten und Reparaturen an der Kirche. Diese Rechnungen, von welchen die Jahrgänge 1466 und 1475—1492 erhalten sind, wurden von dem Stiftskustos geführt.

Zu diesen kommen 2. Rechnungen des jeweils von Dechant und Kapitel bestellten Offizials. Die Last dieses Amtes wechselte Jahr für Jahr, wir sehen einmal den Dekan, einmal den Kustos dasselbe bekleiden, für gewöhnlich fiel diese Funktion aber einem der Chorherren zu. In den Jahren 1484—1487 erscheint ein eigener »Amtmann« als Rechnungsführer, dies wurde später (seit etwa 1512) die Regel. Erhalten sind uns diese Rechnungen lückenlos vom Jahre 1468—1491, aus späterer Zeit noch einzelne Bände und Jahresserien. Es würde zu weit führen, alle die einzelnen hier erscheinenden Rechnungsrubriken aufzuführen, zumal unten genauer vermerkt wird, unter welchen Titeln die uns hier beschäftigenden Notizen vorgetragen sind, nur soviel sei bemerkt, daß diese Rechnungen im Gegensatz zu jenen der ersten Art das wirtschaft-

[6] Auch die Stadt Feuchtwangen war seit dem 14. Jahrhundert infolge kaiserlicher Verpfändung unter ihre landesherrliche Gewalt gekommen.

[7] Von dem sich an die Säkularisation des Stiftes anschließenden interessanten Projekt der Gründung einer Universität in Feuchtwangen handelt Dr. Gg. Schrötter in der »Archival. Zeitschrift«, herausgegeben vom K. allg. Reichsarchiv in München. N. Flg. Bd. 11.

[8] Z. B. Jacobi a. a. O. S. 47.

liche Leben des gesamten Stiftes, seiner Bewohner, Diener und Hintersassen in Einnahmen und Ausgaben widerspiegeln.

Es seien nun zunächst die Einträge der Kirchenfabrikrechnungen, soweit sie unseren Altar betreffen, wiedergegeben[9]):

Rechnungsregister über die Einnahmen (recepta) und Ausgaben (exposita) der Kirchenfabrik Feuchtwangen vom Jahre 1483/84. Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Akten der Ansbacher Oberämter Nr. 602. Fol. 17^{b}—18^{a}.

Fol. 18^{a} Alia exposita . . .

Item 1 flor[enum] et 2 d[enarios] verzert ad Nurenberg mit 2 knechten, 4 pferden. nach der chor taffel feria secunda post [sc. festum] conversio[nis] Pauli (= 26. Januar 1484).[10])

Item 1^{C} et 6 (= 106) *flor. gesteet (= constat. kostet) die chortafel;*[11]) *gett ab an der Summ 30 flor., hatt geben dominus Andr[eas] scolasticus nomine Joh. Klüg vnd geet ab 10 flor., hat geben dominus plebanus Joh. Winckler.*[12])

Item 2 flor. zw einer peesern (sic!)[13]) *dem meister.*

Item 2 flor. pro panno fur die tafel in quadragesima.[14])

Item 1 lbr. von der tafel in choro ze machen eysein Stangen.

---

9) Die zahlreichen Abkürzungen wurden überall aufgelöst.

10) Dieser Rechnungsposten gehört unzweifelhaft in das Jahr 1484, da die hier in Betracht kommenden Jahresregister der Kirchenfabrik jeweils mit dem 25. Juli, dem St. Jakobstage, als Anfangstermin rechnen. Es ergibt sich dies aus einer Revisionsbemerkung über die am 21. August 1486 namens des Kapitels durch den Scholasticus Andreas Wernher vollzogene Entlastung des mit der Führung der Rechnungen betrauten Kustos Herman Flach für die drei Jahre 1483—1486.

Auch die eigentlichen Stiftsrechnungen halten am 25. Juli als Anfangstermin fest, so daß die in denselben verbuchte Schenkung von 2 fl. an den Meister »in die Brigide« gleichfalls in das Jahr 1484 fällt und sich zeitlich unmittelbar an die Rechnungsnotiz über die Abholung der Tafel anschließt.

11) Den rheinischen Goldgulden, der hier unzweifelhaft gemeint ist, dürfen wir für jene Zeit auf einen heutigen Goldwert von M. 7.20 bis M. 7.30 berechnen. Dabei müssen wir uns aber an die gegen heute vielleicht 6—7fach gesteigerte Kaufkraft dieser Münze erinnern. Das Verhältnis des Guldens zu dem in unseren Rechnungen gleichfalls erscheinenden ℔. ist: 1 fl. = 8 ℔. 10 dn. Auf das ℔. gingen 4 groschen oder 30 dn. Der Silberwert des ℔. = c. M. 1.30.

12) Die Worte »gett ab — Joh. Winckler« sind in der uns vorliegenden Reinschrift der Rechnungen versehentlich hinter die Worte »pro panno fur die tafel in quadragesima« gestellt worden. Natürlich gehören sie weiter hinauf an die ihnen oben im Texte angewiesene Stelle, wie auch der Feuchtwanger Schreiber selbst durch einen Hacken andeutet.

13) d. h. Besserung, Aufbesserung, Zugabe zu dem vereinbarten Preis.

14) d. h. Tuch zur Verhängung des Altares in der Fastenzeit. Bekanntlich waren diese sog. Fastentücher öfters mit Malereien aus der Passionsgeschichte geschmückt. Im Jahre 1478 erhielt zu Feuchtwangen ein »Meister Eberhart« 1½ fl. »von den tüchern ze malen fur die altar tempore quadragesimali«. Es dürfte dieser »Meister« kaum mehr

Desgleichen für das Jahr 1485/86. Ebendort Fol. 19[b]—20[a].

Fol. 20[a] Alia exposita . . .

Item 5 flor. Vlr[ich] möler von dem gemeel[15]) *von dem Sacrament chor.*

Item 15 flor. meister Michel von Nürenberg von vnser frawen vnd Sant Karel pild vor dem chor in abseyten vor dem chor.

Item 4 gr[oschen] zw trinckgelt sein gesellen.

Item 3 lb. dem Schmit von den tafelnn vnd pild zw festigen.[16])

[Am Rande unten rechts]: *Mitt meister Vlr[ich] gerechet dominica infra octavas* (sic) *assumpcionis Marie virginis* (= 20. August) *anno 86.*

---

als ein Handwerker gewesen sein, da er im gleichen Jahre 1½ fl. für die Ausmalung des Kreuzganges »der vier figur« erhielt.

[15]) Unter dem »gemeel« müssen wir wohl ein Freskobild verstehen. Es begegnen uns in den vorliegenden Feuchtwanger Rechnungsaufzeichnungen dreierlei Arten von Kunstwerken, mit »taffel«, »gemel« und »pild« bezeichnet. Wir werden sie zu unterscheiden haben als freistehendes Altarbild (tafel, tabula), als Fresko (gemel) und Holz- oder Steinbildnis (pild, imago?). Vgl. auch die Anmerkung 6 in meinem Aufsatz: Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 25. Einmal wird auch »pictura«, offenbar für das Bild im Gegensatz zum Untergrund, der Holztafel (tabula), gebraucht.

Mit der Bezeichnung »Sakramentschor« dürfte vermutlich ein größerer Hohlraum oder eine Nische in der Wand des Chores gemeint sein, wo die Monstranz mit dem Allerheiligsten (etwa hinter einem abschließenden Gitter oder Türe) aufbewahrt wurde, wie uns ja solche Wandtabernakel (zu welchen die freistehenden Sakramentshäuschen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Gegensatz treten), als besonders geheiligte Stätten mit reichem plastischen Schmuck ausgezeichnet, in einer Reihe Kirchen erhalten sind, z. B. bei St. Sebald in Nürnberg (Abbildung bei Rée, Nürnberg, S. 41) oder in der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. T. In der Feuchtwanger Stiftskirche käme hierfür wohl jene Nische der Chorwand in Betracht, welche an der Evangelien- oder linken Seite des Altares dem Besucher auffällt. Meiner Ansicht ist auch der gründliche Kenner der Kirche, Herr Dekan Schaudig, geneigt beizutreten. Er schreibt mir hierüber in folgender interessanter und mitteilenswerter Weise: »Meines Erachtens kann das Wort (Sakramentschor) nur den Chor bedeuten, in dem das Sakramentshäuschen sich befindet. Daß ein solches da war, ergibt sich aus einer Stelle der Reformationsakten von Feuchtwangen, wo darüber geklagt wird, daß sich die Chorherren der Kirchenordnung nicht fügen, sondern im Vorübergehen vor dem Sakramentshäuschen Reverenz bezeigen. Ob ein eigenes Häuschen da war oder ob die Nische in einer Seite des oktogonalen Chorabschlusses links vom Altar dazu diente, ist nicht zu entscheiden. Fast möchte man letzteres annehmen, denn im Gegensatz zu drei weiteren im Chor befindlichen, mit Bogengesimsen von reicher Gliederung überspannten und offenbar zur Aufnahme von Bildwerken bestimmten Nischen ist jene nur mit einer rechtwinkligen Fuge umzogen, so daß sich der Gedanke nahelegt, es müsse jetzt verschwundenes, außen angebracht gewesenes Zierwerk vorhanden gewesen sein.«

Vielleicht bringen nähere Untersuchungen der Wandflächen in unmittelbarer Nähe dieser Nische Aufklärung über Ort und Gegenstand jenes Freskobildes des Malers Ulrich.

[16]) Mit dem Ausdruck »pild« können wohl unsere Wolgemutschen Holzstatuen gemeint sein, dagegen ist der Ausdruck »tafelnn«, besonders die Mehrzahl, im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vorausgehenden nicht recht verständlich.

Den Rechnungen der zweiten Art entnehmen wir sodann einige weitere Notizen:

Einnahmen- und Ausgabenregister des Stiftes Feuchtwangen für das Jahr 1483/84, Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Akten der Ansbacher Oberämter Nr. 608, Fol. 51^{a}—68^{b}.

Fol. 58^{a}: Exposita de anno domini etc. 83 in sequentem nomine capituli per dominum Johannem Gretzer officialem anni predicti.

Fol. 60^{a}: Exposita reverentiarum . . . [17])

2 flor[enos] propinaverunt domini pictori de Nurenberga vltra conventum precium in die Brigide [= 1. Februar 1484], *qui locavit tabulam novam ad chorum, que constetit I^{C} et 10 flor[enis].* (Zwei Gulden haben die Chorherren über den vereinbarten Preis am St. Brigidentage dem Maler von Nürnberg geschenkt, der die neue Tafel beim Chor aufgestellt hat, die auf 110 Gulden zu stehen kam.)

Desgleichen für das Jahr 1484/85. Ebenda Fol. 71^{a}—99^{a}. Fol. 80^{a} Hye hernach geschriben ist verzaichnet, was Ich Matt. Cantzler von wegen meiner hern vom Capitel als ein amptmann außgeben hab Anno domini etc. 84 biß yn das nachvolgent Jare hinumb biß vff Jacobi Anno etc. 85 . . .

Fol. 83^{a} Außgeben für referentz vnd schenck erbern personen.

18 dn. fur 3 moß weins, genumen bey Flaisch Sixten, geschenckt maister Michel möler von Nurenberg assumpcionis Marie (= 15. August 1484).

Versuchen wir nun zunächst uns auf Grund dieser Rechnungsnotizen, soweit möglich, ein Bild von den Beziehungen des Meisters zum Stifte zu machen, sodann möge eine Beschreibung des, wie oben schon bemerkt, noch heute im Chor der Feuchtwanger Pfarrkirche befindlichen Altars folgen, schließlich müssen der Persönlichkeit jenes neben Wolgemut genannten Malers Ulrich einige Worte gewidmet werden.

Wann und unter welchen Umständen der Auftrag des Kapitels an den Nürnberger Meister erging, ist nicht ersichtlich. Zu Beginn des Jahres 1484 mag den Stiftsherren die Nachricht zugekommen sein, daß der Altar vollendet und zur Abholung bereit sei. Daraufhin macht sich der Kustos Hermann Flach am Montag nach Pauli Bekehrung, den 26. Januar, mit zwei Knechten und vier Pferden, wohl auch einem Wagen, nach Nürnberg auf den Weg, um das gute Stück nach dem Stifte heimzuholen. Am Sonntag darnach, am St. Brigidentage — es war der 1. Februar, — folgte der Meister selbst nach und leitete die Aufstellung des Altares im Chor der Kirche. Der neue Thron der Himmelskönigin in der frischen Pracht und Glut seiner Farben mochte wohl den Beifall

[17]) d. h. für Geschenke an Persönlichkeiten, denen man eine Ehre erweisen wollte.

der Chorherren gefunden haben, denn sie legten dem vereinbarten Preise von 106 Goldgulden noch 2 fl. als »Besserung« für den Meister zu. Von zwei Seiten fand die Kirchenfabrik Unterstützung, um die Last dieser Ausgaben zu tragen. Der Chorherr und Pfarrer Johannes Winckler, der sich wohl des neuen Schmuckes seiner Kirche herzlich freuen mochte, steuerte 10 fl. bei[18]) und der Stiftsscholasticus Andreas Wernher übergab namens des verstorbenen Chorherrn Johannes Klug 30 fl.[19])

Im Sommer des gleichen Jahres, am Mariä Himmelfahrtstage 1484, finden wir den Meister abermals im Stift anwesend und seitens der Chorherren durch ein Geschenk von drei Maß Weins geehrt. Es mögen wohl, abgesehen von dem Feste und dem damit verbundenen Ablaß,[20]) Be-

---

18) Auch entsprach dies den kanonischen Vorschriften, welche den Pfarrer anweisen, zum Unterhalte seiner Kirche nach bestem Vermögen beizutragen.

19) Dieser Kanonicus war bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1480 gestorben und hatte den Scholasticus Andreas Wernher zu seinem Testamentsvollstrecker bestellt. Wollen wir annehmen, daß es sich bei diesen 30 fl. wirklich um einen letztwilligen Beitrag zu den Kosten der Chortafel handelt, so wäre der Gedanke eines solchen Schmuckes des Marienaltars schon damals (1480) festgestanden, was ja nicht unwahrscheinlich ist. Vor dem weiteren Schlusse freilich, daß auch Wolgemut schon zu dieser Zeit mit der Ausführung der Bilder beschäftigt war, wird uns der lange Zeitraum (drei Jahre) abhalten, der dann zwischen Beginn und Vollendung der Altarflügel läge. Das Testament des Stiftsherrn mag aber wohl, wie üblich, nur ganz allgemein dahin gelautet haben, daß sein hinterlassenes Vermögen, nach Wegfertigung der ausgeworfenen Legate, zu frommen Zwecken (ad pios usus) verwendet werden sollte und sein Nachlaßverwalter erfüllte in oben bezeichneter Weise den Wunsch des Verstorbenen. Dabei möge überdies an Folgendes erinnert sein. Es bestand bei den meisten deutschen Dom- und Chorstiften das Herkommen, daß nach dem Tode eines Chorherrn sein Nachfolger nicht sogleich in den Genuß der freigewordenen Pfründe trat, sondern eine sog. Karenzzeit von mehreren Jahren (in F. drei oder vier) durchzumachen hatte, während welcher das Einkommen der Pfründe teils den Erben oder auch wohl den Gläubigern des Verstorbenen als sog. anni gratiae, Totenpfründen, zugute kam, teils zum besten des betreffenden Dom- oder Chorstiftes (namentlich zur Stärkung des Baufonds) verwendet wurde. So auch in Feuchtwangen. Die Statuten des Stiftes vom Jahre 1409 bestimmten: wenn ein Chorherr vor dem St. Jakobstag (25. Juli, vgl. ob. Anm. 10) stirbt, entbehrt sein Nachfolger drei Jahre der Präbende und zwei Gnadenjahre fallen dem Verstorbenen zu (defuncto cedunt), das dritte gehört der Kirchenfabrik zu Bauzwecken (ad fabricam pro structura); erlebt jener aber noch den St. Jakobstag, so hat der Verstorbene noch die Präbende des folgenden Jahres verdient (deservivit) und sein Nachfolger muß vier Jahre warten, drei Jahre zugunsten des Verlebten und ein Jahr zugunsten der Kirchenfabrik. Aus dem Ertrag der zwei Gnadenjahre des vor Jakobi 1480 verstorbenen Joh. Klug stammten also wohl jene 30 Gulden, welche hier der Scholasticus der Kirchenfabrik für den Altar übergibt. Schon im Jahre 1481 hatte übrigens der letztere namens des Verstorbenen bezw. seiner Totenpfründe 10 Gulden zu einem silbernen Rauchfaß gespendet. (Rechnung der Kirchenfabrik vom Jahre 1481 a. a. O. fol. 15b: Item daran hatt geben dominus Andreas scolasticus nomine Joh. Klug bone memorie 10 florenos.)

20) Eine Bulle Papst Sixtus IV. vom 31. März 1479 erteilte allen, welche am Tage

sprechungen über die im darauffolgenden Jahre zur Ablieferung gelangten Bildnisse Marias und Karls des Großen gewesen sein, welche Wolgemut nach Feuchtwangen führten.

Mit dem Ausdruck »pild« unserer Rechnungen vom Jahre 1485 sind unzweifelhaft Holzstatuen gemeint. Der Meister empfing hierfür die allerdings nicht sehr hohe Summe von 15 fl.[21]) Es ist dieser Feuchtwanger Rechnungsvortrag, soviel mir bekannt, die erste archivalische Notiz, welche Wolgemut ausdrücklich als Schnitzer nennt. Doch möchte ich diesen Rechnungsposten von 15 fl. nicht auf das liebliche Marienbild beziehen, das noch heute aus dem Schreine des Choraltars auf uns niederblickt, sondern auf eine kleinere, verloren gegangene Marienstatue, welche wohl gleich dem noch heute vorhandenen Bildnis Karls des Großen an einer der Seitenwände des Chores[22]) aufgestellt war. An der linken Chorwand der Kirche, über dem schönen Chorgestühl,[23]) befindet sich nämlich eine bemalte Holzskulptur, welche den kaiserlichen Stifter des Klosters darstellt, kniend, auf dem Haupte die Krone, im linken Arm das Modell der Kirche tragend, in der rechten Hand den Reichsapfel haltend.

Mit einem 1481 genannten »Marie pild«, das in diesem Jahre »gefaßt« und »gemalt« wurde,[24]) dürfte das Wolgemutsche nicht identisch

von Mariä Himmelfahrt, Mariä Geburt sowie am Feste der Reliquienweisung (am Sonntag nach Walburgis) die Feuchtwanger Stiftskirche besuchen würden, einen Ablaß von sieben Jahren. (Urk. im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg.) Unsere dürren Rechnungsnotizen entrollen uns da in der Tat — möge diese Abschweifung verziehen sein — ein überaus liebenswürdiges und lebendiges Bild alten Nürnberger Künstlerlebens, wenn wir uns hier den Meister, den Schöpfer des noch in frischer Farbenglut prangenden Chorbildes, inmitten des zum Marienfeste zusammengeströmten Volkes vielleicht in Begleitung seiner Ehefrau Barbara und seiner Stiefsöhne Wilhelm, Hanns und Sebald, beim kühlen Ehrentrunk aus dem Stiftskeller sitzend vorstellen. Auch mancher seiner Holzschnitte mag da einen Käufer gefunden haben.

[21]) Die Ablieferung der Bilder muß in die Tage des 25. Juli bis 24. September fallen, da das nächste Datum, welches sich in den Rechnungen von 1485 nach den Notizen über die Wolgemutschen Skulpturen findet, lautet: sabbato angariarum ante Michaelis = 24. September.

[22]) Dem dürfte auch der Ausdruck »vor dem Chor abseits vor dem Chor« entsprechen.

[23]) Über dessen Entstehungszeit und Schnitzer bieten unsere Rechnungen leider gar keine Angaben.

[24]) Es seien nachstehend auch die Ausgaben der Kirchenfabrik für dieses Jahr 1481/82, soweit sie kunstgeschichtliches Interesse haben, mitgeteilt.

Kgl. Kreisarchiv Nürnberg a. a. O., Fol. 14a—15b.

Item 5 fl. von dem Marie pild zw fassen vnd malen.

Item 2½ flor. von vnd vmb tafel apostolorum. fuerunt 3½ sed dominus Andreas dedit 1 flor. etc.

Item 10 flor. pro tabula et pictura S. Karoli. comput[avi?] tantum 6 flor.

Item 3 gr[oschen] fur clamern auff Sant Anthoni altar zw der taffel.

Item 12 dn. von clamern tabule S. Karoli.

Item 1 flor. pro ymagine Madalene.

sein. Wir müssen uns eben erinnern, daß die Stiftskirche vordem eine große Reihe heute nicht mehr vorhandener Altäre (z. B. Apostelaltar, St. Elisabethaltar, U. L. Fr.-Altar usw.) besaß, welche gewiß des Skulpturenschmuckes nicht entbehrten; auch die im gleichen Jahre 1481 erwähnte »tabula et pictura S. Karoli« dürfte mit dem oben geschilderten Wolgemutbildnis des Kaisers nichts zu tun haben.

Betrachten wir nun den Altar, wie er sich in seiner heutigen Gestalt bei geöffneten Flügeln zeigt![25])

Im Schreine erscheint Maria in der Glorie, auf der Mondsichel mit silbernem Angesicht thronend; sie trägt ein rosafarbenes Unterkleid mit goldenem, innen blauem Überwurf, ein weißer Schleier legt sich um die Schultern und das braune, lang herabwallende Lockenhaar, ein Reif von Perlen schmückt die hohe Stirne, zwei Engelchen halten die Krone über ihrem Haupte. In der rechten Hand trägt sie das Szepter, auf der linken sitzt das Kind, das rechte Händchen segnend erhoben. Der Gesichtsausdruck von Mutter und Kind ist ernst und sinnend; ein Hauch von gemütvoller Innigkeit und keuschem Liebreiz liegt über dieser Wolgemutschen Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter.

Wenden wir uns nun den Flügelbildern zu!

Links oben ist Mariä Heimsuchung dargestellt. Die h. Elisabeth in rotem Unterkleide und Umhang mit weißem Kopftuche legt ihre linke Hand begrüßend auf die rechte Schulter Mariens, die ihre Linke, wie hilfesuchend, auf den rechten Arm der Besucherin legt. Erstere ist bekleidet mit dunkelblauem Untergewande und hellblauem Umhang, ein

---

[25]) Seine heutige Gestalt verdankt der Altar einer von Herrn Konservator Mayer in Augsburg vorgenommenen und im Sommer dieses Jahres vollendeten Restaurierung. Hierbei wurde die Predella, welche beim seinerzeitigen, heute wieder beseitigten Einbau der Orgel in den Chor, wie mir Herr Dekan Schaudig mitteilt, samt der Bekrönung (Fialenaufsatz?) entfernt worden war, sodaß der Schrein auf der steinernen mensa stand, wieder angebracht. Ihre Bestandteile (Türen und Seitenflächen) wurden von Herrn Dekan an verschiedenen Stellen zerstreut aufgefunden und als zum Choraltar gehörig erkannt. Auch die beiden kleinen Büsten des Apostels Petrus und eines anderen Apostels im Schreine der Predella, welche man neben das Mariabild gestellt hatte, wurden wieder an ihren früheren Platz gesetzt. Neu sind am Altare also nur die Bekrönung, die beiden kleinen Figuren auf Konsolen rechts und links der Madonna, die Büste des Heilands im Schreine der Predella und die beiden Seiten und die Hinterwand der letzteren. Alles übrige ist ursprünglich. Herr Dekan Schaudig ist geneigt, auch eine weitere im Besitze der Kirche befindliche, in ihren Maßen mit den Flügeln des Wolgemutaltares übereinstimmende Tafel mit einer Darstellung der hlg. Afra — deren Gegenstück ein hlg. Ulrich gewesen sein könnte — als ursprüngliches Zubehör des Choraltars zu betrachten, so daß dieser also vormals reicher (mit einem zweiten Flügelpaar oder feststehenden Flügeln) ausgestattet gewesen wäre. Zurzeit wird diese Tafel ebenfalls einer Restaurierung unterzogen.

weißer, auch die Locken umschlingender Schleier flattert weit hinaus. Im Hintergrunde zeigt sich eine bergige Landschaft, welche einen Durchblick auf ein Flußtal gestattet, links liegt ein freundliches Bauernhäuschen, vor welchem Zacharias in dunkelrotem Gewande sitzt. Natürlich behandelte Blumen schmücken den Vordergrund.

Links unten sehen wir die Anbetung der hlg. drei Könige. Maria in dunkel- und hellblauem Ober- und Untergewande sitzt auf einem mit einem goldenen Rollkissen belegten Stuhle, in der Linken ein Goldgefäß haltend. Das Kind beugt sich in lebhafter Bewegung zu einem der vor ihm knieenden Könige in rotem, pelzbesetztem Purpurmantel, über welchen ein durchsichtiger, weißer, auf dem Rücken in eine Schleife geknoteter Schleier gelegt ist. Hinter ihm steht der Mohr in gelbem Untergewande und goldbrokatenem Obergewand, in der Rechten eine Monstranz tragend. Hinter der Madonna steht der dritte König in grünem Sammetkleide mit weißem Pelzbesatz; die Linke hält einen goldenen Becher, mit der Rechten lüftet er die rote, pelzbesetzte Mütze. Im Hintergrund der Stall, in die Ruine eines Tempels oder Palastes verlegt.

Rechts oben ist die Verehrung des neugeborenen Kindes durch Maria dargestellt. Die Scene spielt sich vor derselben Ruine, wie unten links und vor einer Landschaft mit der Verkündigung der Hirten ab. Maria in blauem Gewande kniet mit gefalteten Händen vor dem Kinde, das ihr zwei Engel, der eine in goldenem, der andere in weißem Kleide, auf einem weißem Tuche entgegenbringen, dahinter Joseph in violettem Unter- und rotem Obergewande, mit seinen Händen eine Kerze vor dem Winde schützend.

Rechts unten schließlich erblickt man Mariä Tod. Die Sterbende liegt auf einem mit weißem Laken überzogenen Bett unter einem grünen Betthimmel, gestützt auf zwei Kissen, von welchen das untere schwarz und weiß gestreift ist. Die Apostel sind um sie beschäftigt, besonders auffällig erscheint der eine am unteren Bettrand Kniende mit Brille und perückenartigem Haarwuchs.

Die Außenseiten der Flügel zeigen die Verkündigung; Maria in rotem Unterkleide und blauem Überwurf, ein Buch in der Linken, lauscht mit demütiger Geberde der Botschaft des Engels.

Die Predella schmücken die Büsten der vier Kirchenväter mit den Symbolen der vier Evangelisten, die Innenseiten der Schreinflügel zeigen links den Apostel Johannes mit der aus dem Kelche schlüpfenden Schlange, rechts Andreas. Im Schreine selbst befinden sich drei Büsten: St. Petrus links, ein anderer Apostel (?) rechts, in der Mitte (aus neuerer Zeit) Christus mit dem Weltapfel.

Das malerisch unbedeutende Bild der Rückseite des Altars zeigt die Stiftsherren, an ihrer Spitze Propst und Dechant, im Schutze der

Madonna, welche als mater misericordiae ihren Mantel um die Knienden schlägt.[26])

Nun erübrigt nur mehr ein Wort über den in der Rechnung vom Jahre 1485 neben Wolgemut genannten Maler Ulrich. Die Vermutung liegt nahe, daß er gleichfalls ein Nürnberger und in der Werkstatt Wolgemuts tätig war. Dürfen wir wirklich annehmen, daß dies zutrifft, so liegt uns in diesem Feuchtwanger Rechnungseintrag vielleicht ein weiteres Zeugnis für die künstlerische Tätigkeit eines Nürnberger Bildschnitzers und Malers vor, der in den Jahren 1481—1485 an dem St. Gotthardskirchlein bei Velden beschäftigt war.[27]) Doch wäre es natürlich keineswegs ausgeschlossen, daß jener Maler Ulrich in einer der Nachbarstädte Feuchtwangens, etwa Dinkelsbühl, mit welchem rege Verbindungen bestanden, Rothenburg oder Ansbach beheimatet war. Sehr zweifelhaft muß es endlich scheinen, ob der am Rande des Rechnungsfoliums vom Jahre 1485 genannte Meister Vlr[ich] mit jenem Vlrich môler identisch ist. Diese Notiz über eine Abrechnung mit ihm am Sonntag, den 20. August 1486, findet sich nämlich neben einer längeren Reihe von Ausgabeposten für Wiederherstellung des Kirchenornates, so daß gar nicht ausgeschlossen wäre, daß wir in diesem Meister Ulrich eher einen kunstreichen Meister der Nadel — Nürnberger Quellen haben dafür den Ausdruck seidenneter (d. h. Seidennäher) — als des Pinsels zu sehen hätten. —

Bis hierher konnte der Historiker dem neuen Wolgemut das Geleite geben. Die kunstgeschichtliche Würdigung des Altars, der ja aus der besten Zeit des Meisters stammt und sich in willkommener Weise zwischen den Zwickauer Altar von 1479 und den Peringsdörferschen Altar von 1487 im Germanischen Museum einreiht, soll einer anderen Feder überlassen sein.

---

[26]) Zu Beginn des Jahres 1483 setzte sich das Chorstift zusammen aus dem Propste Johannes Hirn, dem Dekan Heinrich von Wirsberg, dem Kustos Herman Flach, dem Scholasticus Andreas Wernher, dem Pfarrer Johannes Winckler und den Chorherren Dr. Lorenz Thum, Lic. Lorenz Rupertus, Dr. Johann Gretzer, Johann Moringer und Albert Hartelshofer. Dazu kam eine Anzahl Vikare. Im Laufe des Jahres 1483 trat sowohl im Propst- wie im Dekansamt ein Wechsel ein. Propst wurde Georg von Schaumberg (als solcher verpflichtet am 24. Juli 1483), Dekan der Chorherr Dr. Lorenz Thum, an der Stelle des A. Hartelshofer finden wir Fabian von Wirsberg.

[27]) Vgl. meinen Aufsatz »Nürnberger Meister in Velden« im lfd. Jahrgang des »Repertorium f. K.-W.«

Zwei Kupferstiche des »Meisters mit den Bandrollen« in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Upsala.

Die Universitätsbibliothek zu Upsala besitzt ein schönes Exemplar des großen Folianten Astesanus: Summa de casibus conscientiae,[1]) gedruckt in Straßburg von Johann Mentelin etwa um 1473. Der ehemalige Besitzer dieses Buches war der bekannte Thomas Werner von Braunsberg, Professor der Theologie in Leipzig, gestorben 1498. Folgende eigenhändige Anzeichnung auf der Innenseite des Vorderdeckels bestätigt dies: Liber magistri Thome wernheri de brunssbergk. In quo continetur Summa fratris Astensis cum registro et vocabularius juris. Das Register, vier dicht geschriebene Seiten umfassend, ist auch von der Hand Werners und 1475 datiert: Finis regstri adest anno 1475. Dieser Thomas Werner, der eine sehr bedeutende Privatbibliothek[2]) besessen hat, vermachte in seinem vom 2. Dezember 1498 datierten Testament[3]) den größten Teil seiner Bücher dem Franziskanerkloster seiner Geburtsstadt und der Domkirche zu Frauenburg, deren Vikar er war. Die Bibliothek der Franziskaner gelangte um 1565 in den Besitz des neubegründeten Jesuitenkollegiums zu Braunsberg. Als Gustaf II. Adolf im Jahre 1626 Braunsberg und Frauenburg eroberte, wurden diese Bibliotheken nebst anderen ermländischen Bibliotheken nach Upsala gebracht.

Unser Exemplar des Astesanus ist in schwarzgrauem Schweinsleder gebunden, wahrscheinlich in Leipzig, wo dieser Einbandtypus oft vorkommt, nur mit Linienstempeln verziert. Auf die Einbanddeckel geklebt sind zwei prachtvoll erhaltene Blätter aus der Inkunabelzeit des Kupferstiches, welche, obgleich schon bekannt, doch wegen der großen Seltenheit derartiger Blätter hier erwähnt zu werden verdienen. Es sind dies zwei Stiche des sogenannten Meisters mit den Bandrollen,[4]) nämlich

---

[1]) Hain *1889. Proctor 211.

[2]) Hipler, Analecta Varmiensia, S. 67 f.

[3]) Von Hipler im Pastoralblatt für die Diöcese Ermland, 1885: Nr. 5 abgedruckt.

Die zehn Lebensalter des Mannes und Die Erlösung der Welt durch Christi Tod am Kreuz. Von diesen beiden Kupferstichen ist, so weit ich weiß, bis jetzt nur je ein Exemplar bekannt. Vom ersten Blatt befindet sich ein Exemplar im Besitz der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München; es ist mehrmals beschrieben worden, so von Tycho Mommsen,[5]) von Passavant[6]) und von Lehrs[7]), und auch von Dehio[8]) reproduziert. Es zeichnet sich besonders durch eine sehr rohe Behandlung aus, so daß Lehrs annehmen darf, daß der Stecher, der sich ja sonst als erbärmlicher Plagiator herausstellt, hier keine Vorlage gehabt hat. Der zweite Kupferstich ist zuvor aus der Stadtbibliothek zu Braunschweig bekannt, wo ich Gelegenheit gehabt habe die völlige Übereinstimmung zu konstatieren. Er ist ausführlich von Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 16, S. 45 ff. beschrieben worden.

Was das Alter dieser beiden Kupferstiche betrifft, kann ich mich nicht darüber aussprechen. Eine approximative Datierung erlauben jedoch das von Werner datierte Register und seine auf den Stich im Vorderdeckel (Erlösung der Welt) geschriebenen, oben zitierten Worte: Liber magistri etc.: die Blätter können nicht nach 1475 gestochen sein. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß sie bedeutend älter sind.

Es ist nicht selten, daß alte Einbände solche Schätze bergen. Eine genauere Untersuchung der Innenseiten solcher Bände in den Bibliotheken, wo die Inkunabelnsammlungen noch nicht völlig untersucht sind, würde mit Sicherheit Anlaß zu interessanten Funden geben. Auch kommt es vor, daß einzelne Holzschnitt- oder Kupferstichblätter in die Bücher hineingeklebt sind. Ein gutes Beispiel bietet hierfür das Exemplar des Missale Magdeburgense (1480) der Kgl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr., welches nicht weniger als elf verschiedene, ungemein seltene Holzschnitte enthält.

Upsala, September 1904.

Isak Collijn.

---

4) M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886.

5) Naumanns Archiv, T. 3, S. 347.

6) Peintre-graveur, T. 2, S. 25, Nr. 45.

7) Zitierte Arbeit, S. 21 f.

8) Kupferstiche des Meisters von 1464. München 1881.

Literaturbericht.

Allgemeine Kunstgeschichte.

Rev. J. Wood Brown. The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Otto Schulze & Co. 1902. XII und 176 S.

Den nicht zahlreichen Monographien über Florentiner Kirchen, wie der von Cianfogni-Moreni über S. Lorenzo, von Moisè über Santa Croce, des Padre Tonini über die Annunziatakirche und Guastis Forschungen über den Dom reiht sich die Publikation über die große Dominikanerkirche würdig und ebenbürtig an. Aufgebaut auf dem reichen urkundlichen Material, das erhalten geblieben ist, bezeugt sie eine seltene Hingabe an den Stoff, wie sie, ein Stück Entsagung umschließend, notwendig ist, um ein so in jeder Hinsicht wohlfundiertes Werk zu zeitigen.

Das Buch zerfällt in drei Abschnitte, deren erster die älteste, sozusagen die Vorgeschichte der heutigen Kirche darstellt. Denn als im Jahre 1221 dem Predigerorden die »Ecclesia et Cappella S. M. Novelle« übergeben wurde, lag bereits eine Geschichte mehrerer Jahrhunderte hinter ihr. Verfasser meint die erste Gründung ins siebente Jahrhundert zurückverlegen zu können (S. 6). Damals war Maria Novella freilich nur eine kleine Kapelle, deren Lage am heutigen Chiostro verde anzusetzen ist. 1072 wird zuerst in einem Dokument von der Ecclesia gesprochen und 1094 ward die neue Kirche vom Florentiner Bischof geweiht (S. 15 ff.). Reste derselben sind in den Substruktionen der heutigen Sakristei erhalten, deren Länge der Breite der alten Kirche entspricht. Mitteilungen über die Canonici und Rektoren von Maria Novella und Regesten der Dokumente bis 1222 beschließen den ersten Abschnitt.

Den Dominikanern wurde Maria Novella 1221 übergeben. Eine päpstliche Bulle von 1246 spricht bereits von einer im Bau begriffenen Kirche des Ordens. Man muß diese mit dem heutigen Querschiff identifizieren (S. 56 ff.), wo eigentümliche Eckpfeiler mit sonst nicht vorkommenden Kapitellen beobachtet werden (Tafel zu S. 58). Bei dieser Gelegen-

heit macht Verfasser die sehr interessante, durch verschiedene Momente gestützte Konjektur, daß in dieser Kirche die griechischen Meister gearbeitet haben möchten, von denen Vasasi im Leben Cimabues spricht — eine Notiz, die man bisher in Zweifel ziehen mußte, da der Neubau wesentlich später angesetzt wurde (S. 59 ff.).

Unter der Führung eines bedeutenden Priors aus dem Hause Cavalcanti, geleitet von Künstlern, die dem Orden der Dominikaner angehörten, begünstigt durch namhafte Stiftungen ward 1279 ein Neubau, der Bau der heutigen Kirche, begonnen, und in wenigen Jahrzehnten etwa vollendet. Die Rucellaikapelle, die Sakristei, der Campanile wurden in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angebaut (S. 67). Die letzte Zutat, die dem Wunder eines Madonnenbildes geweihte Kapelle in der Ostecke von Haupt- und Querschiff, wurde 1472 gegründet (S. 69 ff.). Endlich erhält die Kirche durch Vasari die ihren Charakter bis auf die Gegenwart bestimmende Dekoration, wobei das Ursprüngliche fast völlig verloren gegangen ist.

In derselben gründlichen Weise wird die Baugeschichte des Klosters dargelegt, werden die Begräbnisstätten behandelt (beachtenswert sind die Ausführungen über die »avelli« S. 102 ff.). Im Appendix ist ein Führer durch die Kirche gegeben, in dem die Geschichte der einzelnen Kapellen und der in ihnen enthaltenen Kunstwerke, auf Grund zuverlässiger Handschriften, dargestellt ist. Man findet hier u. a. nochmals das Material für die jetzt fast allgemein dem Duccio zurückgegebene »Cimabue-Madonna« zusammengefaßt (S. 177).

Der dritte Abschnitt behandelt die Geschichte der spanischen Kapelle, die Fresken darin und deren Ikonographie. Der künstlerischen Schätzung der Fresken wird man vielleicht nicht beipflichten, man mag sich aber erinnern, daß seit Ruskins »Mornings in Florence« es eine Art Dogma für Engländer ist, in der spanischen Kapelle Stunden der Andacht zu verbringen.

Die Monographie, über die kurz berichtet worden, stellt sich also als eine ausgezeichnete, ernste und in jeder Hinsicht des bedeutenden Stoffes würdige Leistung dar. Zu wünschen ist, daß auch für andere Monumente von Florenz, die noch nie im Zusammenhang behandelt worden, gleichwertige Darstellungen nicht allzu lange auf sich warten lassen möchten.

G. Gr.

Malerei.

Gioacchino di Marzo. Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Aus: Documenti per servire alla storia di Sicilia publicati a

cura della Società Italiana per la storia patria, Vol. IX, Serie IV. Palermo 1903.

G. La Corte-Cailler. Antonello da Messina. Aus: Archivio storico Messinese Anno IV, Fasc. 3—4. Messina 1903.

Es ist bekannt, daß unsere Kenntnisse vom Leben Antonellos bisher völlig unzulänglich waren, und daß daher Konjekturen an Stelle auf Dokumenten begründeter Tatsachen treten mußten. Das venezianische Staatsarchiv, jetzt mit so alle Erwartungen übertreffendem Erfolg von Gustav Ludwig durchforscht, gab nichts her; das einzige Dokument, das dort gefunden wurde, sprach zwar von einem Antonio da Messina, es war aber nicht sicher zu sagen, ob man es auf den Maler würde beziehen dürfen.[1]) Jetzt ist dieses, nach der jüngsten Forschung, abzulehnen.

Bei diesem Stand der Dinge war für Konjekturen ein günstiger Boden bereitet. Die ziemlich allgemeine Annahme war die, daß Antonello bis 1473 in Messina geblieben sei, den Rest seines Lebens aber, man wußte nicht wie lange, in Venedig zugebracht habe.

Jetzt wird aus dem Heimatland und dem Geburtsort des Künstlers uns überraschend reicher Aufschluß geboten und durch die aufgefundenen Dokumente die Biographie Antonellos völlig umgestaltet. Es wird bei dem Interesse, das mit dem Meister verknüpft ist, angebracht sein, die Hauptergebnisse der neuen Forschungen mitzuteilen.

Es sei vorausgeschickt, daß die Schrift Di Marzos relativ wenig neue Dokumente enthält, daß sie von Irrtümern nicht frei ist und an einer unerfreulichen Weitschweifigkeit leidet, während La Corte-Cailler die wichtigsten Dokumente gefunden hat und die Resultate seiner Forschungen knapp zusammenfaßt.

Der Familienname der d'Antonio, welchen Antonello angehört, ist in Messina zum Beginn des 15. Jahrhunderts ungemein häufig. Die Dokumente zeigen, daß der Zweig, der die Kunstgeschichte wegen des einen Sprossen interessiert, mit Michele, einem Schiffskapitän, beginnt, dessen Sohn Giovanni Bildhauer war. Dieser hat aus seiner Ehe mit Margherita außer Antonello einen andern Sohn, der Maler war, Giordano. Das Jahr der Geburt Antonellos ist unbekannt; da aber beide Eltern 1479, als ihr berühmter Sohn Testament machte, noch am Leben waren, darf man jenes Ereignis etwa ins Jahr 1430 ansetzen.

Beide Autoren bringen kein neues Material zu der Frage bei, ob Antonello in Flandern gewesen ist oder nicht. Interessant aber ist, was im Vorbeigehen hier angemerkt sei, daß, als im Jahre 1509 der Maler

[1]) Ludwig im Beiheft zum XXIII. Band des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen.

Salvo d'Antonio einen Vertrag abschloß zur Lieferung eines Bildes für den Dom von Messina, das zum Himmelfahrtsfest abgeliefert werden sollte, die Besteller erklärten, wenn er den Kontrakt nicht innehielte, »licitum sit ipsis . . . transmictere usque ad partes flandinarum pro habendo ipsum quatrum«; auf des Malers Kosten (di Marzo, Doc. VI).

Um 1455 beginnen die dokumentarischen Nachrichten; um diese Zeit hatte Antonello eine Witwe Giovanna geehelicht. 1457 schließt er einen Vertrag zur Lieferung der Prozessionsfahne (gonfalone) für eine Confraternità in Reggio Calabria, nach dem Muster derjenigen, die er für die Sankt Michaels-Bruderschaft in Messina ausgeführt hatte. Im selben Jahre nimmt er einen gewissen Paolo di Caco auf drei Jahre als Schüler an. 1457—1460 ist eine Lücke; es scheint, daß der Maler und seine Familie diese Zeit in Amantea in Calabrien verbracht haben. 1461 bis 1465 ist er wieder in Messina nachweisbar. 1462 übernimmt er eine Prozessionsfahne für die Confraternità di S. Elia in Messina, von der Breite, wie die Fahne für S. Maria della Carità, und von der Höhe der für S. Michele gemalten. 1463 erfolgt ein ähnlicher Auftrag für S. Nicolò la Montagna. Im folgenden Jahr erweitert er sein Haus durch Ankauf des daneben liegenden Hauses. 1465 einigt er sich mit einer anderen Person über gewisse Anrechte, die diese darauf hatte.

Von 1465—1473 sind in Messina keine Nachrichten über Antonello aus den Archiven zu gewinnen. Es befand sich aber einstmals, nach Olivas Annali della Città di Messina, in der Kathedrale dieser Stadt ein Bild mit dem heil. Placidus; signiert und datiert 1467 (es ging 1791 bei einem Brande zugrunde). Gewiß war also Antonello auch 1467 in der Heimat.

Ob man dagegen aus dem Umstand, daß im 17. Jahrhundert in Palermo ein Ecce homo mit dem Namen des Malers und der Zahl 1470 beschrieben wird, mit La Corte-Cailler auf einen sichern Aufenthalt in Sizilien schließen darf, scheint doch zweifelhaft.

1473 übernimmt Antonello wiederum die Bestellung auf eine Fahne für die Kirche della Trinità in Randazzo. Das war im Februar. Im folgenden Monat erhält er Zahlung für ein Bild, das er in früherer Zeit der Kirche S. Giacomo in Caltagirone verkauft hatte. Auch zu anderen Malen erscheint Antonello im selben Jahre in Notariatsakten. Im August 1474 verpflichtet er sich ein großes Altarbild mit der Verkündigung im Auftrag eines Priesters für Palazzolo Acreide (in der Provinz Syrakus) zu malen. Dieses Bild ist noch dort erhalten (La Corte-Cailler S. 375 ff.).

Nach diesem Termin, man kann nicht genau präzisieren, wann, muß die Reise Antonellos nach Venedig angesetzt worden. Aus den zwei bisher bekannt gewesenen Dokumenten (cf. Repertorium XX, S. 347), von

denen seltsamerweise beide Autoren nur das erste kennen, war hervorgegangen, daß er spätestens im August 1475 dort war, und im März des folgenden Jahres an den Hof nach Mailand berufen wurde. Am 14. November 1476 ist seine Anwesenheit in Messina wieder bezeugt. Danach kann der Aufenthalt in Venedig im Höchstfall die Dauer von zwei Jahren erreicht haben. 1478 im November kontrahierte Antonello für ein Banner, das für eine Kirche in Randazzo bestimmt war.

Am 14. Februar 1479 macht Antonello in seinem Hause Testament; er setzt seinen Sohn Jacobello zum Haupterben ein und bestimmt, daß er in St. Maria di Gesù im Habit der Minoriten beigesetzt werden soll (La Corte-Cailler Doc. XVI). Am 25. Februar verpflichtet sich Jacobello das Kirchenbanner für Randazzo fertigzustellen; hier heißt es: »cum honorabilis quondam magister antonius de antoneo .... tempore vite sue obligavisset etc. ... at tum quia ipse magister ab hac luce migravit.« Damit wird das Todesjahr des Malers festgelegt, und der Tag zwischen zwei kurz aufeinanderfolgenden Daten annähernd bestimmt.

Über die weiteren Dokumente betreffend Jacobello, Salvo d'Antonio und Antonello da Saliba darf, wegen des minderen Interesses, das sie beanspruchen, hinweggegangen werden. Nur das eine mag erwähnt sein, daß im Januar 1480 der junge Antonello da Saliba damals im Alter von 13—14 Jahren von seinem Vater in die Lehre zu Jacobello gegeben wurde (Doc. XXII bei La Corte-Cailler).

Es ist wohl überflüssig, hervorzuheben, wie wichtig diese neu gewonnenen Tatsachen für die Erkenntnis der äußeren Umstände der Biographie Antonellos sind. Vor dem klaren Licht der Tatsachen müssen alle Konjekturen zusammenfallen. Aber mag man fragen: sind der in den Messineser Dokumenten genannte Antonius oder Antonellus (beide Formen kommen vor) aus der Familie der Antonio und der bekannte Maler ein und dieselbe Person? Nach manchem Zweifel glaube ich doch, daß die Frage bejaht werden muß. Allein der Umstand, daß die Venezianer Archive nicht eine einzige Nachricht über ihn hergegeben haben, darf man gegen die Annahme eines sehr langen Aufenthaltes in jener Stadt anführen. Rätselhaft bleibt, daß die anderthalb bis zwei Jahre, die er dort gewesen sein kann, genügt haben, ihm einen so starken Einfluß auf die zeitgenössischen Maler Venedigs zu sichern. Auch daß die Mehrzahl der von ihm Porträtierten Venezianer sind, gibt zu denken, mag aber dadurch erklärt werden, daß zahlreiche Venezianer Familien (wie urkundlich zu erweisen ist; La Corte-Cailler S. 381) um des Handels willen in Messina ansässig waren. Schließlich: zur Annahme einer zweiten Person greift man nur, wenn die Gründe zwingen. Nun wissen wir freilich durch Ludwig von einem anderen Messinesen desselben Namens,

der in Venedig gelebt hat, und der mit demjenigen, auf den sich die zitierten Dokumente beziehen, nicht identisch sein kann. Es ist aber durch nichts bewiesen, daß dieser die uns bekannten Bilder gemalt hat. Auch an den Antonio Siciliano, der beim Anonymus des Morelli zweimal erwähnt wird (S. 201 und 219 der Frizzonischen Ausgabe),[2]) könnte man erinnern. Aber mit alledem ist nicht weiter zu kommen, und wir werden doch wieder dahin geführt, daß der bekannte Antonello eben jener Maler ist, der den größten Teil seines Lebens in Sizilien verbracht hat und in der Vaterstadt Messina 1479 gestorben ist. *G. Gr.*

Kunsthandwerk.

Die Gläsersammlung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. Im Auftrage des Kuratoriums herausgegeben von **Gustav E. Pazaurek.** (Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe: Serie VII). Mit 37 Lichtdruck- und 3 Farbentafeln und 18 Textabbildungen. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902, Fol., I u. 27 S.

Nordböhmens Kunst hat durch die deutschböhmische Glasindustrie einen Weltruf erlangt. Mit vollem Rechte hat daher das nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg seit seiner Gründung sich bemüht, in seinen Sammlungen eine möglichst reichhaltige Abteilung von hervorragenden Gläsern zu schaffen. Sie war schon 1902 auf nahezu 600 Inventarnummern mit beiläufig 1300 Einzelstücken angewachsen und bietet ganz Hervorragendes in der Gruppe der geschnittenen Gläser. An ihren Objekten läßt sich die Glasdekoration von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart herauf verfolgen.

Das Museumskuratorium löst mit der vorliegenden Prachtpublikation, die auch farbige Reize vortrefflich zur Geltung zu bringen versteht, eine Ehrenschuld an seinem Eigenbesitze wie an seinem Heimatsgaue ein, welcher schon seit langem erwarten durfte, daß gerade von dieser Stelle aus Geschmack und Gewerbefleiß der nordböhmischen Glasindustrie würdig gefeiert werden. In Pazaurek stand für die Durchführung der keineswegs leichten Arbeit eine vorzüglich geschulte Kraft zur Verfügung, die nicht nur den Besitz dieser Sammlungen in allen Einzelheiten aufs verläßlichste kennt, sondern auch vieljährige Arbeit dem Aufbringen des ein-

---

[2]) Eine Frage möchte ich hier aufwerfen, für deren Prüfung mir die äußeren Hilfsmittel nicht zu Gebot stehen. Sollte das vom Anonymus im Hause Vendramin gesehene »quadretto in tavola a oglio del S. Antonio con el ritratto di M. Antonio Siciliano intero«, von niederländischer Hand, nicht identisch sein mit dem Bild in Kopenhagen, das Kämmerer, Van Eyck S. 115 reproduziert?

schlägigen urkundlichen Materiales und vergleichenden Studien in den verschiedensten Sammlungen Europas gewidmet hat.

Man kann ihm nur Dank dafür wissen, daß er die Gepflogenheit der Einzelaufzählung der Sammlungsgegenstände verließ und die Aufnahmsfähigkeit des Publikums nicht durch inventarmäßige Aufzählung und Beschreibung der Stücke ermüdete und abschwächte. Er versteht es ganz ausgezeichnet, die wichtigeren und interessanteren Gegenstände durch Wort und Bild wirksam in den Vordergrund zu stellen und an sie eine Menge sehr beachtenswerter Erörterungen anzuknüpfen, durch welche die Darstellung selbst geradezu einen pragmatischen Zug gewinnt. Den Schicksalen hervorragender Persönlichkeiten, kunstgewandter Meister und ihrer Schüler, der Entwicklung bestimmter Formen und Techniken ist überall die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, mit dem Gestrüppe landläufiger Irrtümer auf Grund verläßlichster, nicht immer leicht zu beschaffender Angaben endgültig aufgeräumt und die wissenschaftliche Behandlung der Geschichte des böhmischen Glases eingeleitet, für welche die vorliegende Publikation einen hochschätzbaren, mit dilettantischer Behandlung des Gegenstandes erbarmungslos brechenden Anfang bedeutet.

Joseph Neuwirth-Wien.

Ausstellungen.

Mostra dell' antica arte senese.

Die am 17. April eröffnete, am 15. Oktober geschlossene Ausstellung altsienesischer Kunst im alten Palazzo pubblico Sienas umfaßte in vierzig Zimmern 2714 Nummern, welche von 380 Besitzern hergeliehen waren. Die Hauptmasse dieser Bestände stellte Siena selbst: seine Kirchen, Bruderschaften, Komitate, Sozietäten und Private waren die Besitzer. Quantitativ überwog diese Bestände noch das, was aus der näheren Umgebung herbeigetragen war. Es ist nicht nötig, all die Orte zu nennen, die selbstverständlich beisteuerten. Das Zusammenwirken der staatlichen, kommunalen und kirchlichen Behörden machte vieles mobil, was zuerst zäh sich widersetzte. Größere Partien sandten Montalcino, Montamiata, Sa Fiora, Asciano, Pienza, Buonconvento, Sinalunga, Montepulciano, Poggibonsi, S. Gimignano. Aus Florenz, Arezzo und Rom waren im ganzen nur zwölf Nummern, darunter freilich ausgezeichnete Stücke beigesteuert worden. Die Ausstellung wollte einen umfassenden Überblick über jede Zeit und jeden Zweig der altsienesischen Kunst vom Ducento bis Settecento geben. Außer der hohen Kunst wurden vorgeführt: orifeceria, bronzi, stoffe, ricami, mobili, codici miniati, arazzi, monete, cofani, intagli, ferro battuto, armi, gessi und cheramica.

Es braucht kaum versichert zu werden, daß das Haus, welches diese Schätze barg, stark zur Hebung des Ganzen beitrug. Die alten Trecentofresken wirkten über funkelnden Reliquiarien und satten Brokaten ungemein vornehm; die Palastkapelle barg im Halbdunkel die elektrisch beleuchteten Goldschätze. Dauernd wird die Mostra dem Stadtpalast zugute kommen. Der Saal mit Simone Martinis Maestà ist der Advokatur für immer entzogen worden; auch sonst haben manche Stuben ein frisches Kleid bekommen. In der herrlichen Loggia des zweiten Stocks, die nach Südwesten schaut, war Quercias Fonte gaya im Original wieder zusammengesetzt und ihre verstümmelten verwaschenen Gebilde wirkten noch immer unendlich groß. Quercia war außerdem im Gips fast voll-

ständig vertreten; die Details des Bologneser Portals waren gut im einzelnen zu studieren. Die alten Lupae aus dem Trecento, die jahrhundertelang an der Palastfassade nach dem Campo zu gestanden hatten, waren herabgenommen und fauchten den Eintretenden an. Die breiten Treppen und die hohen Räume wirkten in dem lebendigen Ausstellungsgetriebe ungemein. Selten hat eine Stadt ein solches Ausstellungslokal anzubieten gehabt.

Die oben angeführten Zahlen der Bestände wirken auf den ersten Blick sehr stattlich; wie bescheiden nehmen sich neben diesen 2718 Nummern die der englischen diesjährigen Ausstellung aus, die nur 70 Gemälde und 50 andere Objekte umfaßte. Dennoch ist es mir zweifelhaft, welche Ausstellung qualitativ höher stand. In Siena vermißte man vor allem die kluge Vorbereitung; es war niemand da, der den Besitz in weiterem Sinne übersah und vorgesorgt hätte. Als Corrado Ricci in letzter Stunde berufen wurde, war es schon zu spät. Übrigens ist auch Ricci, der große Verdienste um die Mostra hat, nicht Spezialist auf diesem Gebiet, wie seine Monographie über die Ausstellung (Bergamo, 1904) deutlich verrät. Das Ausland hat nur ganz ausnahmsweise (Benoit u. Chalandon-Paris) beigesteuert; Berlin, namentlich die Sammlung Kaufmann, hätte wichtiges gehabt, ebenso Wien und Chantilly, in Pariser Privatbesitz (Dreyfus, Le Roy) war auch noch vieles. Viel peinlicher aber wirkte das Ausbleiben so mancher entlegener Tafeln und Skulpturen des toskanischen Berglandes, auf die man sicher gerechnet hatte. Man hätte diese großen Altäre des Trecento und Quattrocento auf der Mostra um so nötiger gehabt, als diese Jahrhunderte hier recht schwach vertreten waren. Um nur zwei klaffende Lücken zu nennen: Pietro Lorenzettis Hauptbild von 1328 in S. Ansano in Dofana; Vecchiettas Assunta aus Pienza (beide Meister waren sehr schlecht vertreten). Die Tafeln der Uffizien und Florentiner Akademie konnten doch wohl herübergeliehen werden, zumal da Ambrogio Lorenzetti sonst nur durch die — Fresken wirkte. Sein Bild der Beschneidung in der Florentiner Akademie ist ebenso wie die Geburt Mariae von Pietro (in der sieneser Domopera) unendlich oft nachgebildet worden. Es wäre Pflicht gewesen, diese Archetypen auszustellen. Die Auswahl der Bilder aus den sieneser Kirchen war zum Teil gedankenlos vorgenommen. Warum fehlte das Bild des S. Agostino novello aus S. Agostino, über das man sich nicht einigen kann, weil es zu hoch hängt, während die »Strage« Matteo di Giovannis, die stets sehr gut sichtbar war, aus derselben Kirche herübergebracht war, freilich ohne sie mit dem wertvolleren Exemplar in den Servi zu konfrontieren? Ebenso hatte man von plastischen Stücken gegriffen, was man bekommen konnte, nicht was am wichtigsten war. Da sprechen ja nun freilich Transport-

gefahren mit. So mag es erklärlich sein, daß der prächtige Täufer aus S. Giovannino della Staffa von Cozzarelli und die zwar modern bemalte, aber sehr bezeichnende Statue S. Lucias von demselben Meister aus S. Lucia, die auch der Cicerone nicht erwähnt, nicht ausgestellt waren. Weshalb aber fehlten die prächtigen Holzfiguren Martino di Bartolommeos aus S. Gimignano? Weshalb alle Plastik aus Sa Fiora und Montepulciano? Trecentoplastik war überhaupt kaum ausgestellt.

Zu diesen Mängeln kamen noch zwei empfindlichere: die technischen Ausstellungsfragen waren in diesen glänzenden Sälen sehr nonchalant gelöst und der Katalog wirkte einfach peinlich. »Non una mostra, più un bazaro«, sagten einsichtige Sienesen selber. Das Angebot ist nicht gesichtet worden: und man kann sich denken, was herangebracht wird, wenn jeder Sienese seine alten Schubfächer durchkramt. Die Unruhe der Vitrinen wurde verstärkt durch die ebenso schiefen wie falschen Zettel; die einzige Angabe, die man brauchte, nämlich die Katalognummer, fehlte häufig. Der Ehrensaal des Oberstockes mit den großen Altartafeln war wohl die schmerzlichste Enttäuschung. In diesem Prunkraum hing auf den glänzenden Tapeten kein Bild, das Vergnügen machte, sondern nur wohlbekannte Cinquecentisten, an denen man früher, wenn man sie in den Kirchen fand, schleunigst vorbeizueilen gewohnt war. Und der Katalog? Dickleibig genug ist er; aber ungenügend und falsch auf jeder Seite! Er verschmäht es, Datierungen der Bilder anzugeben. Natürlich fehlen auch die Lebensdaten der Künstler. Bei den Plaketten die Nummern Moliniers anzugeben, wurde vermieden. Der Drucker muß stundenweise einen Haß gegen die Zahl XIV und ihr Jahrhundert gehabt haben; regelmäßig hat er XVI daraus gemacht. Agostino di Duccio wird ans Ende des XVI. Jahrhunderts gerückt; ebenso Neroccio. Zusammengehörige Stücke sind willkürlich getrennt aufgeführt. Von der bekannten Pietà-Gruppe Cozzarellis in der Osservanza, tauchten die beiden dort fehlenden Eckfiguren des Johannes und der Maddalena auf der Mostra auf; die Randspuren schließen jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit aus. Der Katalog erwähnt nichts davon; er gibt die eine Statue richtig Cozzarelli, die andere als »Neroccio, fine del XVI sec.«! Man sehe sich Douglas' Londoner Katalog an, wie ausgezeichnet da alle Beziehungen aufgedeckt sind. Er ist reichlich ausführlich; aber Douglas weiß eben, daß man bei altsienesischer Kunst werben muß. Der sieneser Katalog ist wertlose Schreiberweisheit und ich bedauere, daß Ricci ihm das Vorwort gegeben hat; er dürfte solche Sünden nicht mit seinem Namen decken. Und eins durfte ihm bei aller fretta nicht passieren: er durfte keine Fälschungen aufnehmen. Das geflügelte Wort: »Lorenzetti invenit, Ioni fecit« paßte auch hier wieder mehrfach.

Diese Ausstellungen an der Ausstellung sind nicht gemacht, um zu nörgeln, wo wir zu danken haben, sondern im Hinblick auf kommende Veranstaltungen. Für derartige Unternehmungen braucht es prinzipiell mindestens ein Jahr Vorbereitung und Männer, die eine Übersicht über den faktischen Bestand haben. Ist der richtige Generalissimus da, der die kommunalen und vor allem kirchlichen Behörden auf seiner Seite hat, so muß es gelingen, Einwandfreies und Vollständiges zu schaffen.

Ich beginne mit der Plastik. Das Trecento setzte erst mit dem Jahr 1370 ein; eine Verkündigungsgruppe aus Holz, von einem Maestro Angelo für die arte der calzolai in Siena. Von diesen Holzstatuen war eine ganze Gruppe vorhanden, die die Entwicklung bis zu Neroccio deutlich machten. Die aus dem Santuccio stammende, leider frisch vergoldete Gruppe, die bisher Neroccio gegeben wurde, dürfte doch wohl Giovanni Turinos Werk sein; von Neroccio befindet sich eine bisher unbeachtete Verkündigungsgruppe in den Regie scuole. Seine reichsten Werke sind der S. Niccolò und die So Caterina aus den Regie scuole und dem Haus der Caterina; in diesen beiden Figuren, denen Florenz nichts gleichartiges an die Seite zu setzen hat, hat die sieneser Holzplastik ihren Höhepunkt erreicht. Cozzarelli biegt dann in die Terrakottaplastik um; man sah auf der Mostra seinen S. Vinzenzo Ferrer aus S. Agostino und die erwähnten beiden Figuren von der pietà der Osservanza, leider nicht die frühen schönen Figuren aus So Spirito. Cozzarelli erscheint modern neben dem in der Empfindung und Behandlung kalligraphisch gebundenen Neroccio. Übrigens wird Giacomo Cozzarelli vom Katalog dauernd mit dem Maler Guidoccio Cozzarelli verwechselt. — Jacopo della Quercia waren allzu viele Figuren zugeschrieben, die nur seiner Richtung angehören. Die bekannten fünf Statuen aus S. Martino, die man nun endlich gut sehen konnte, weisen zwei Hände auf; die Madonna ist die beste Figur und stammt vielleicht von jenem Giovanni Francesco da Imola, der mit den Turini zusammen die Evangelistenreliefs im sienser Dom gemacht hat. Vecchietta war leider nicht durch seine beiden Holzstatuen aus Narni, sondern nur durch eine frischvergoldete Holzfigur eines ungeschlachten Täufers aus Folgiano vertreten; die Arbeit ist von Donatellos Bronzefigur beeinflußt und wollte scheinbar das Wilde jenes Rufers im Streit noch überbieten. Lyrisch und naiv nahm sich daneben eine frühere Täuferfigur (um 1430) aus. Von dem Maler und Bildhauer Martino di Bartolommeo Bolgarini (4 Bilder in der sieneser Galerie und Fresken im Pal. pubblico) sind die beiden entzückenden Verkündigungsfiguren aus dem Dom von S. Gimignano bekannt; die Mostra brachte in VIII 44 und 45 zwei kindlich muntere Verkündigungsfiguren aus Chiusuri, die mir ebenfalls ein Werk Martinos scheinen. Am interessantesten

war in dieser Abteilung eine Holztafel mit flachem Relief aus Recanati (VIII 46), die einen heiligen Bischof darstellte, zu dessen Füßen vier Mönche knien. Bez.: 1395 Ludovicus de Senis me fecit . . . . In diesem Ludovico da Siena möchte man Quercias Lehrer vermuten; wir wissen, daß Quercia mit der Holzplastik begann. Die ganze Art der Formenbehandlung und die Zeit passen trefflich zu Quercia. — Von Quercia selbst waren außer den Abgüssen nach bekannten Werken drei kleine calchi nach Reliefs im Pisaner Camposanto aufgehängt, die Ricci für Quercia in Anspruch nimmt. — Das Madonnenrelief des Conte Gamba in Settimello war auch im Gips da. Es stammt zweifellos von demselben Meister wie das aus dem Chiostro von San Francesco (ein zweites Exemplar in der Via Rossi, ein drittes (modernes?) in Buonconvento). Der Meister ist nicht Federighi, noch weniger aber der neuerdings vorgeschlagene Cozzarelli. Vielleicht gehört er zu denen, welche Donatello um 1457 in Siena nahe standen, als dieser die leider nicht gegossenen Bronzetüren für den Dom modellierte. — Das seit 20 Jahren in Berlin befindliche Madonnenrelief (Nr. 154) war im Gips vorhanden und vom Katalog nach Lecceto lokalisiert. Über den Künstler bin ich jetzt endlich zu einer festen Ansicht gekommen: es ist niemand anders als Giovanni di Stefano, von dem bisher nur fünf Werke bekannt waren: die beiden Bronzeengel neben Vecchiettas Tabernakel im Dom, der S. Ansano in der Taufkapelle, die Tabernakel in S. Domenico und am Pal. Bianchi. Ich glaube ihm nicht nur das Berliner Relief, sondern auch die Ansano-Reliefs am inneren Hauptportal des Doms und die Marmorbüste der hl. Caterina (Bes. Palmieri-Nuti) zuschreiben zu können, die auf der Mostra den Namen Mino trug. Eine schwächere Replik dieser Büste findet sich im Louvre. Vielleicht stammt auch die große Marmormadonna in Monteoliveto (1490) von seiner Hand. — Federighi war außer durch die bekannte Mosesfigur vom Ghetto-Brunnen mit einem ausgezeichnetem Stück vertreten: dem Bacco aus Pal. Elci, den Schmarsow in dieser Zeitschrift früher veröffentlicht hat. Leider fehlte die Tonstatue des S. Galgano aus S. Cristoforo, die der Cicerone Federighi gibt; sie ist meines Erachtens von Cozzarelli, ebenso wie der Terrakotta-Altar in der Cappella de' Diavoli, der Francesco di Giorgio gegeben wird. Leider war von diesem bedeutendsten und universalen Sienesen des Quattrocento nichts auf der Mostra zu sehen, auch in der Gemäldeabteilung nicht, abgesehen von den beiden kleinen Bernardinotafeln, die ja immer im Palazzo (Spinellosaal) hängen. Das war eine Enttäuschung. Vecchiettas Holzstatue aus dem Louvre hätte wenigstens in Photographie ausgestellt sein müssen; Bodes Taufe hat sich hier wieder glänzend bestätigt. Ich habe das Bedürfnis, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, wieviel die Forschung auch auf

diesem Gebiete wieder Bode und dem Cicerone zu verdanken hat. Alle Angaben weisen die richtige Linie, wenn man auch hier und da er gänzen könnte. Man muß dies den englischen Verdächtigungen gegenüber betonen, die sich Mrs. Perkins (Lucy Olcott) in ihrem Führer geleistet hat. — Ein dem Namen nach noch unbekannter Sienese, der in Florenz (bei Mino) gelernt haben muß, von welchem Madonnenreliefs im Pal. Saracini, im Louvre (aus Pienza), in Pesaro, bei Bardini und bei Schweitzer in Berlin sich befinden, ist der Autor des kleinen Marmorreliefs II 240. Dieser Künstler gehört in die Gruppe der Wandernden, wie Agostino di Duccio, Francesco di Simone, die von Florenz aus nach der Romagna oder westlich gezogen sind. Von dem Meister der Marmormadonnen, der viel im Sienesischen gearbeitet hat und vielleicht mit Francesco di Simone identisch ist, war kein Relief zu sehen. Dagegen war von Agostino di Duccio ein Alabasterrelief der Faustina, ein Tondo, ausgestellt, das zu den Tondi im Bargello und in Rimini ein Pendant bildet. Die Donatelloschule war noch in einem Stucco vertreten, von dem auch Berlin ein Exemplar besitzt (zwei andere in der Fontegiusta und in einer sienesischen Straße neben dem Corso Cavour). Von Urbano da Cortona war ein überraschend gutes Relief: S. Galgano, das Schwert in den Felsen stoßend, von Antonio Rossellino ein Stucco der sog. russischen Madonna, von Bened. da Maiano ein Stucktondo ausgestellt. Alle diese Namen fehlten im Katalog, abgesehen von dem Agostinos. Die dem 15. Jahrhundert angehörenden Plaketten — es war keine neue darunter — wurden ausnahmslos dem 16. gegeben. Eine Holzfigur der Madonna auf der Mondsichel, die nach einem spanischen oder italienischen Bild im Seicento gemacht sein muß, wurde ohne Zaudern Jacopo della Quercia zugeschrieben. Sie schien zum Zweck der Ausstellung frisch angestrichen; einfach schauderhaft. — Marina glänzte durch Abwesenheit; ebenso Cieco di Gambacorti.

Während die Großplastik des Trecento fehlte, war die Kleinkunst der orefici dieser Zeit glänzend vertreten. Man sah die herrlichsten Reliquiarien von Ugolino Vieri, Pietro di Lando, Viva di Lando, Gabriello d' Antonio, Silber- und Bronzebüsten, von denen namentlich die für das Haupt der hl. Caterina von Siena (um 1390) bedeutend war; aus dem 15. Jahrhundert die Arbeiten Francesco d' Antonios, Goro di Neroccios etc.

In diesen Dingen wie in den Türklopfern, den Fahnenhaltern, den Gittern, der Intarsia, den Möbeln hat Siena noch immer einen hervorragenden Besitz, der jetzt zum Vorschein kam. Leider kann ich über diese Abteilung nicht ausführlich berichten. Sehr enttäuscht hat mich die Maiolica; wer frühe Stücke sehen wollte, mußte in die Scala und in den Pal. Saracini gehen. Der Fürst Chigi, der Besitzer des letzt-

genannten Palastes, hatte leider nur seine feine kleine Sassettatafel hergegeben, sonst nichts. Namentlich vermißte man seine vier kleinen, im Dunkel hängenden Tafeln, die noch immer unter Duccios Namen gehen, während sie von Giovanni di Paolo stammen. Auch das Botticelli genannte, Mainardi gehörende Frauenporträt, die Bilder von Neroccio und die drei Marmormadonnen dieser Sammlung hätte man gern auf der Mostra gesehen.

Die Bilder nahmen den ganzen Oberstock in Beschlag, abgesehen von der Loggia. Sie umfaßten zeitlich den Ducento bis zum Cinquecento. Wirklich interessant war die Quattrocentoabteilung, die man freilich auch stark hätte sieben sollen; und das Ausbleiben Vecchiettas und Francesco di Giorgios war beklagenswert. Auch fehlte jedes Porträt; London hatte drei (Salting, Mond und Agnew). Es fehlte fast alle Mythologie, die seit Sodoma und Pacchia so oft gemalt wurde. Sano di Pietro war wie immer allzu breit vertreten. Schon in der Pinacoteca hält man es in den zwei Sälen seiner Bilder kaum aus; nun kam hier noch ein dritter dazu! Leider fehlten auch, wenn man von Stroganoffs Bildern absieht, alle Kabinettstücke. In überreicher Zahl waren dagegen gänzlich übermalte Madonnen jeder Zeit vorhanden.

Den Namen Duccios trugen sechs Madonnenbilder, von denen aber nur das des Fürsten Stroganoff (27, 37) ganz eigenhändig war. Die anderen waren ohne Qualitäten, was ihren heutigen Zustand betrifft. Von Simone Martini hatte man den Altar aus Orvieto herangebracht, den jeder Reisende kennt; sehr schön und gut erhalten eine kleine Madonna beim Fürsten Stroganoff, das Vorbild für Lippo Memmis viele kleinen Tafeln. Die Verkündigung aus den Uffizien mit dem unbeschreiblichen Feuerglanz des Engels stand wenigstens in der Wiederholung aus S. Pietro Ovile da, die wohl von Andrea Vanni stammt. Der Katalog begnügte sich mit dem nichtssagenden Titel Maniera di Simone Martini und gab das Original nicht an. Die ursprünglich zu diesem Bild gehörenden Flügel waren einer Madonna Pietro Lorenzettis aus derselben Kirche attachiert (23, 12) und hier Vecchietta zugeschrieben. Meines Erachtens stammen sie von Matteo di Giovanni, ebenso wie die Aufsätze auf der Annunziazione. Alles dies war vom Katalog nicht erwähnt; es war eine ärgerliche, mit viel Zeitverlust verbundene Mühe, diesen ursprünglichen Sachverhalt wieder zu eruieren. Schade, daß der neue Simone Martini der römischen Corsiniana noch nicht ausgestellt werden konnte.

Die beiden Brüder Lorenzetti mußten sich in der Ausstellung arg an die Wand drücken lassen. Nichts war außer den Fresken vorhanden, was ihre Kraft verraten hätte. Von Ambrogio zwei gänzlich übermalte Madonnen: von Pietro die koloristisch sehr anziehende aus dem Besitz

Charles Loesers, die aber auch sehr gelitten hat, und eine ihm nahestehende, leidenschaftlich wirkende Madonna (28, 11). Außerdem als bestes die schon erwähnte Tafel aus S. Pietro Ovile. Seine Madonna aus S. Ansano in Dofana von 1328 und das Bild der Uffizien von 1341, vor allem aber der Altar der Sieneser Domopora hätten hier zusammen sein müssen. Von Ambrogio sind kürzlich sehr interessante Fresken in San Galgano aufgedeckt worden; das Hauptstück scheint das Urbild all jener vielverbreiteten Bilder zu sein, auf denen vor dem Thron der von Heiligen umstandenen Madonna die Stammmutter Eva reuig im Gras lagert. Solche Bilder finden sich in Altenburg, Parma, bei Schnütgen-Köln, in Bonn (Universitätssammlung). Die nur vom weißen gürtellosen Hemd bekleidete, hingegossene Gestalt dieser Eva erinnert lebhaft an die Pax Ambrogios in dem politischen Fresko. — Die vatikanische Sammlung, deren Bestände in den Vitrinen so schlecht sichtbar sind, scheint die Beschickung der Mostra prinzipiell versagt zu haben, sonst hätte man hier Ambr. Lorenzettis feine Predella (C, 6—13) erwarten dürfen. Von Pietro hätte man noch unendliches beibringen können, wenn das Ausland (Altenburg, Berlin, Münster, Budapest) angegangen worden wäre. — Von Giacomo die Mino Pelliciaio war eine bez. Madonna von 1342 ausgestellt. — Ein ganz neues Relief bekam der bisher ungenügend gewürdigte Bartolo die Maestro Fredi, den Jacobsen mit Recht für den Lehrer Sassettas hält; aber nicht nur Sassetta und durch ihn Vecchietta, auch Taddeo di Bartolo, Andrea die Bartolo, Domenico di Bartolo verdanken ihm ihre Kunst und wohl auch Barna, der in der Mostra gänzlich ausfiel. In diesem Bartolo, dessen Lehrer wir nicht kennen, meldet sich der erste Realismus der Sieneser Schule, der freilich mit der Preisgabe von Ambrogio Lorenzettis feinem Kolorit erkauft ist. Der Künstler scheint mir um so wichtiger für die Kunstgeschichte, als in seinem Gefolge auch der Meister des Trionfo della morte in Pisa, (Giovanni da Napoli?), zu suchen ist; Supinos alte Hypothese, die er jetzt in der »Arte pisana« wiederholt hat, daß Jacopo Traini der Maler sei, hat allseitige Ablehnung gefunden. — Von Andrea di Bartolo gibt es meines Wissens nur zwei Bilder: eins in S. Caterina in Pisa und eine große Assunta bei Mr. Yerkes-New York. Taddeo di Bartolo hätte ausführlicher vertreten sein können, namentlich durch die Bilder aus Perugia. Sehr schön die bez. Tafel des Täufers 27, 35.

Die Meister des Quattrocento waren bis auf Vecchietta und Francesco di Giorgio gut vertreten; allen voran natürlich der frischeste Liebling der Berensonianer, Sassetta. Von ihm war die große nascità aus Asciano, die Predella aus Pal. Saracini, und zwei der Franziscustafeln von dem großen Altar in Borgo San Sepolcro (bei Mr. Chalandon-Paris) ausgestellt. In der Tat hat hier Douglas einen vergessenen hervorragenden

Mann wieder zu Ehren gebracht. Die Meister Martino di Bartolommeo (s. Plastik), Giovanni di Paolo (sehr gut vertreten), Paolo di Giovanni, Giovanni da Siena, Benvenuto di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, Sano di Pietro übergehe ich, um über Neroccio, Matteo di Giovanni und Guido Cozzarelli noch einiges hinzufügen. Von diesen ist der letztgenannte durch die Ausstellung gesunken; er hat sich als ein skrupelloser Nachahmer Matteo di Giovannis entpuppt, der aber die malerischen Feinheiten des Meisters nicht nachzubilden wußte. Seine Bilder haben alle einen kalkig hellen, stumpfen Ton, was auf einen Einfluß Francesco di Giorgios weist. Eine schöne Anbetung der Könige von seiner Hand findet sich in Stockholm; sie ist dem Lünettenbild über Matteos Sa Barnaba in S. Domenico nachgebildet. Cozzarelli und nicht Matteo gehört auch das Madonnenbild im Saal der Fresken Spinello Antinos. — Matteos Bilder waren der Glanzpunkt der Mostra. Namentlich seine Vielseitigkeit überraschte. Neben den bekannten Madonnen, die den Höhepunkt des Sieneser Hausbildes darstellten, sah man ein Bild der »Strage« (S. Agostino, er hat das Thema fünfmal behandelt) und vor allem eine 1492 datierte Tafel, also ein ganz spätes Werk, mit dem hl. Hieronymus im Gehäus, ein Bild, das ohne weiteres an Botticellis und Ghirlandaios Fresken in den Ognissanti in Florenz, darüber heraus aber an vlämische Vorbilder (H. v. d. Goes?) erinnerte. Das Besondere dieses Bildes ist nicht die Darstellung des Studio mit all seinen Utensilien (das gab man in Padua schon um 1380!), sondern die malerische Einheit der Tafel und das schöne Leuchten der dunklen Töne. Leider hat der alternde Meister in diesem Bemühen keine Nachfolge gefunden. Sehr erwünscht wäre die Ausstellung des Jugendwerkes Matteos, des Altars in Borgo San Sepolcro, gewesen. — Der feine, liebliche, in Farbe und Beleuchtung so zart gestimmte Neroccio war gut vertreten; ihm und nicht Francesco di Giorgio gehörte auch die Madonna 35, 16 im schönen alten Tabernakelrahmen. Ob auch der Cassone mit Davids Triumph ihm zugeschrieben werden darf? Leider fehlten sehr wichtige Stücke: die Predella der Uffizien, die Claudia bei Dreyfus, der Tobias bei M. Le Roy-Paris und die Münchener Predella, die wohl auch Nerroccio und nicht Francesco di Giorgio gehört. Neroccio muß in hohem Alter noch den Einfluß Signorellis erfahren haben; das beweist das Bild der Sieneser Akademie VI. 8. von 1492. Er gehörte wie Vecchietta und Martino di Bartolommeo zu den Malerplastikern Sienas. Ursprünglich haben diese Maler nur die Holzstatuen bemalt, die andere schnitzten. Dann aber bildeten sie die doppelte Kunst aus, aus der Vecchietta sich dann zu Sienas technisch erstem Gießer entwickelte. Überragt werden Vechietta und Neroccio von Francesco di Giorgio, der, in erster Linie

Architekt und Ingenieur, auch als Maler und Bronzegießer hervorragendes geleistet hat. Die Zuschreibung der Louvrepredella mit dem Raub der Europa an Francesco, die Berenson vorschlägt, halte ich nicht für richtig.

Ein interessanter »Ritter Georg« war aus S. Cristoforo geliehen worden. Das Bild trägt nicht sienesische Züge, sondern eher oberitalienische, und der Meister scheint mir identisch mit dem, welcher das bekannte Möbel in den Uffizien (jetzt hinter dem Castagnosaal aufgestellt) bemalt hat. Keinesfalls heißt er Matteo de' Pasti; aber auch er gehört der Schule Pisanellos an.

Wenn ich es vorhin beklagte, daß die Mostra kein Porträt enthielt, so kann ich eine Ausnahme machen, auf die mich Jacobsen freundlich aufmerksam machte. Auf dem Bild der Strage aus S. Agostino erscheint das Selbstporträt des Künstlers, mit dem roten Barett. Sonst haben die Sienesen des Quattrocento sich und andere selten konterfeit — es war ein Thema, das ihrem lyrisch-poetischen Sinn und kalligraphischen Empfinden nicht lag. Wir haben uns leider gewöhnt, Siena immer an Florenz zu messen und den dabei sich ergebenden Ausfall in Sienas Schuldbuch zu schreiben. Aber wer die Kunst dieser Bergstadt unbefangen ohne Vergleiche studiert, wird zu viel positiveren Resultaten kommen. In den Bildungen der Kunst wird hier nicht eine Bestätigung und schärfere Prägung der Wirklichkeit gesucht, sondern die Gewähr eines zarteren Kosmos, den man in den religiösen Geheimnissen, in der Huldigung an Frauenschönheit, in dem Kultus einer höchst distinguierten Palette sucht. Je verhaltener und geschlossener die Bildungen dieser Schule äußerlich erscheinen, um so heißer und erregter rollt das Blut in den Gestalten. Giovanni di Paolos Figuren glühen bis in die Fingerspitzen; und in Francesco di Giorgios Bildern rauscht schon der leonardeske Sturm — sein Bild der nascità in S. Domenico erscheint auf den ersten Blick wie ein später Filippino. Aber das Thema des Porträts bleibt lange aus, auch in der Plastik. Die Köpfe der Grabstatuen jener Zeit sind reichlich konventionell. Auch die Medaille meldet sich erst spät. Zu den beiden in Berlin Federighi zugeschriebenen Stücken, der Frauenbüste und dem Relief des schielenden Mannes, fand sich auf der Mostra kein Gegenstück und man wird die Debatte darüber wieder aufnehmen müssen.

Über die späteren Sienesen (Pacchia, Pacchiarotto, Fungai, Matteo Balducci, Pietro di Domenico, Andrea di Niccolò, Sodoma, Beccafumi, Peruzzi, Riccio usw.) genügt die Mitteilung, daß sie alle ausführlich vertreten waren, allerdings die meisten, wie auch Sodoma, mehr breit als gut. Das Madonnenbild Peruzzis aus S. Ansano in Dofano wurde vielfach angezweifelt. Das Verdikt, das neuerdings über Sodoma verhängt

ist, schien wenig gerechtfertigt. Leider war seine »Eva« nur in Photographie ausgestellt und ich konnte nicht erfahren, wo sich das Original befindet, wie überhaupt die photographischen Vitrinen ziemlich wertlos waren wegen Unvollständigkeit und mangelnder Unterschriften. In London lagen drei dicke Albums mit Sieneser Photos aus, die bei jedem Zweifel nachgeschlagen werden konnten. — Bei den Cinquecentisten war der Eklektizismus, der jede Schule ausbeutete, sehr fühlbar. Römer, Florentiner und Umbrer haben hier Pate gestanden. Beccafumi erschien der Begabteste in dieser Gruppe.

Als Ganzes genommen hat die Mostra das Verdienst, Eigenart, Breite, Kraft und Grenze der sienesischen Kunst weiteren Kreisen verdeutlicht zu haben. Es war eine populäre Ausstellung. Die Besucher waren freilich meist recht hülflos. In den Tagen der Eröffnung soll der Besuch stark gewesen sein; als ich Anfang August einmal die Besucher zählte, waren wir vier. Die Hauptschuld an der Ratlosigkeit trug der Katalog — dessen Abbildungen auch ungewöhnlich töricht ausgewählt waren — und die Etikettierung. Wer sich in das Ganze hineingefunden hatte, der kehrte immer wieder mit Freude in die herrlichen Säle zurück und genoß von der großen Loggia aus den weiten Blick ins toskanische Land, dessen Gluten alles in heißem Lichte leuchten ließen. Diese Loggia und die in ihr aufgestellte Fonte gaya wird unvergeßlich bleiben; hier liegt auch das Hauptverdienst Corrado Riccis, der für viele Verfehlungen nicht verantwortlich gemacht werden kann. Quercias Name klang mit brausendem Klang über all das feine Geflüster der anderen. Welche Blüte wäre der Sieneser Plastik beschieden gewesen, wenn dieser Genius Nachfolger gefunden hätte! Aber er ist nicht wie Donatello der starke Anfang einer neuen Zeit, sondern der letzte größte Künstler der Hütte, welche die Domfassade gearbeitet hat. *Paul Schubring.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Mit zirka 8 Tafeln und über 500 Abb. im Text. Lieferung 3—4 (vollst. in zirka 5 Lieferungen zu 5 M.). Leipzig. Chr. H. Tauchnitz.

Bryans Dictionary of Painters and Engravers. New Edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson. Litt.-D. With numerous illustrations. Vol. IV. N-R. London. George Bell and Sons. 21/.

Burckhardt, Jakob. Gesch. der Renaissance in Italien. Vierte Aufl. bearbeitet von Dr. H. Holtzinger. Mit 310 Illustrationen. Stuttgart. P. Neff.

Cohen, Walter. Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Gesch. der Malerei in den Niederlanden. Bonn. Friedrich Cohen. M. 3.

Garelle, Emile. Le Maitre de Flémalle et quatre portraits lillois. Lille. Imprimerie Lefebure-Ducrocq.

Hartwig, Paul. Anselm Feuerbachs Medea Lucia Brunacci. Leipzig. S. Hirzel. M. 3.

Haupt, Albrecht. Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 8.

Hirth, Herbert. Studien und Kritiken. Gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung versehen von Dr. E. Bassermann-Jordan. München. J. Werner.

Kind und Kunst. Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. 1. Jahrg. 1. Heft (Oktober 1904). Darmstadt. Alex. Koch. Jährlich 12 Hefte M. 12.

Klassiker der Kunst. III. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abb. Mit einer biogr. Einleitung von Dr. Oskar Fischel. Geb. M. 6. IV. Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abb. Mit einer biogr. Einleitung von Dr. Valentin Scherer. Geb. M. 10. Stuttgart und Leipzig. DeutscheVerlagsanstalt.

Sauerlandt, Max. Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Mit 30 Abb. in Autotypie. Düsseldorf u. Leipzig. K. R. Langewiesche.

Sauermann, Ernst. Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Mit 52 Abb. Lübeck. Bernh. Nöhring. M. 10.

Schmidt, Robert. Schloß Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. 2., durch Zusätze vermehrte Auflage. Mit vielen Lithogr. und Lichtdr. Heidelberg. J. H. Eckardt.

Schönbrunner, Jos., und Jos. Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und andern Sammlungen. Band IX. Lieferung 8, 9. Wien. Ferd. Schenk.

Schottmüller, Frida. Donatello, Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Art. Mit 62 Abb. München. P. Bruckmann. A.-G. M. 7.50.

Stengel, W. Formalikonographie (Detailaufnahmen) der Gefäße auf den Bildern der Anbetung der Könige. 1. Heft. 19 Abb. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Vasari, Giorgio. Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgeg. von E. Jaeschke. II. Band. Die Florentiner Maler des 13. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

II.

Maso und Giotto di maestro Stefano.

Unter allen schwierigen Fragen, welche die Chronologie der Werke und die Künstlerindividualitäten des Trecento betreffen und deren Lösung erst allmählich versucht werden kann, ist seit Vasaris Tagen eine der verworrensten die, welche über Leben und Arbeiten des sogenannten »Giottino« schwebt. Es ist bekannt, daß Vasaris Gestalt ein Konglomerat von drei Künstlern ist, dem Maso (di Banco?), dem Giotto di maestro Stefano und dem Bildhauer Tomaso di Stefano. Die sicheren Notizen über diese Persönlichkeiten hat C. Frey zusammengestellt.[1]) Trotzdem operiert aber die Geschichte der Trecentomalerei noch immer mit dem im wesentlichen unveränderten Vasarischen »Giottino«.[2]) Es erscheint daher nicht überflüssig, die Frage hier aufs neue zu behandeln, um durch Dokumente und stilkritische Sichtung der Werke womöglich festen Boden zu gewinnen.

Der Name eines Maso di Banco kommt in den Matrikeln der Arte de' Medici und Speziali zwischen 1320 und 1352 doppelt vor, einmal zwischen Januar und April 1346. Im Membro de' Pittori finden sich drei Personen des Namens, ein Masus Michelozzi, Masus Banchi und Masus Ciacchi (mehrfach genannt). In der Lukasgilde erscheinen Maso di Ciaccho, Maso di Bertino Trombadore 1350, und Maso Banchi dipintore. Welcher der später berühmte Maso war, wissen wir nicht mit Sicherheit anzugeben. Einer aber hat sich vor den anderen ausgezeichet,

[1]) Il codice Magliabecchiano XVII. 17.

[2]) Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in Italy, ed. by Langton Douglas and S. Arthur Strong, London 1903.

Schubring (Giottino, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1900) überträgt einfach das ganze Oeuvre an Giotto di maestro Stefano, schreibt diesem sogar die seelischen und persönlichen Eigenschaften von Vasaris erdichtetem »Giottino« zu und läßt Maso, der viel stärkere Rechtstitel für sich hat, in Nichts verschweben.

Milanesi[3]) teilt ein Dokument mit, wonach im Jahre 1392 Benedetto di Banco Albizzi von Niccolo di Piero Gerini ein Fresko der Beweinung Christi im Cimitero bei S. Pier Maggiore, das »Maso dipintore, gran maestro« für Drea di Albizzo del Rico gemalt hatte, vollenden und restaurieren ließ. Ghiberti nennt Maso nach Stefano und Taddeo Gaddi als discepolo di Giotto und gibt einige seiner Werke in Florenz an, von denen die Kapelle mit den Geschichten des hl. Silvester und des Kaisers Konstantin in S. Croce erhalten ist. Billi kennt von »Maso Fiorentino« nur einen »Duca d'Atene ed i suoi seguaci« an der Fassade des torre del Podestà in Florenz, ein Fresko, das nicht identisch ist mit dem in der Academia Filarmonica (via Ghibellina) erhaltenen. Der codice Magliabecchiano XVII. 17 wiederholt die Angaben Ghibertis und Billis.

Giotto di maestro Stefano erscheint im Jahre 1368 in der Gilde in Florenz, 1369 ist er in Rom beschäftigt mit Arbeiten im Vatikan und in S. Giovanni in Laterano, 1369 werden auch vom Domkapitel in Pisa 70 Gulden einem Giotto pittore für zwei scrinei (Kasten) bezahlt, die als Geschenke an die Dogaressa Margherita d'Agnello kamen. Im Codice Petrei und Magliabecchiano XVII. 17 finden sich Werke eines »Giottino pittore di Stefano, discepolo di Giotto« angegeben (unter ihnen auch die verlorenen römischen Arbeiten), von denen sich nur ein Fresko der Verkündigung in stark übermaltem Zustande in Ognissanti in Florenz erhalten hat.

Was Vasari bewog, Namen, Persönlichkeit und Werke dieser beiden Maler in eines zu verschmelzen, wissen wir nicht. Wir müssen aber, um sicheren Grund zu gewinnen, für Maso von der Kapelle Bardi in S. Croce, für Giotto di maestro Stefano von der Verkündigung in Ognissanti den Ausgang nehmen, wobei wir immerhin nicht vergessen dürfen, daß wir eine dokumentarische Bestätigung auch für diese Werke nicht haben.

Dem Meister der Kapelle Bardi wurden von den meistens hierin übereinstimmenden Forschern folgende Werke zugeschrieben:

Florenz: S. Maria Novella, Grabkapelle der Strozzi: Geburt Christi und Kreuzigung (Crowe und Cavalcaselle, von Schubring nicht erwähnt). Uffizien (ehemals S. Romeo): Beweinung Christi (Vasari).

Assisi: S. Francesco, Unterkirche: Krönung Mariae und zwei Szenen der Stanislauslegende über der Kanzel (Vasari, danach Thode und Schubring).

Assisi: Compagnia di S. Rufino, Christus am Kreuz, Fresko (Thode, von Cr. und Cav. und Schubring nicht erwähnt).

3) S. Vasari Sansoni I, 628.

Bevor man weitere Zuschreibungen vornimmt, muß das zeitliche Verhältnis dieser Werke bestimmt werden.

Die Cappella Bardi in S. Croce, deren genaue Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle zu finden ist, ist wahrscheinlich datierbar. In dem Fresko des Jüngsten Tages[4]) sieht man unten den Stifter, nach Vasaris Angabe, die in diesem Falle richtig sein kann, Bettino de' Bardi, der 1343 starb.[5]) Nach diesem Jahre also dürften die Fresken entstanden sein. Von Maso sind hier die ganze Silvesterlegende und der Jüngste Tag gemalt, sowie die Entwürfe zu den Glasfenstern gegeben worden, von einem ganz anderen Künstler aber, einem Gehilfen des Taddeo Gaddi, ist die Grablegung[6]) hinzugefügt.

Stilistische Momente stützen durchaus die von Crowe und Cavalcaselle vorgenommene Zuschreibung der Malereien in der Kapelle des kleinen Klosterhofes von S. Maria Novella an Maso. Diese, dem hl. Antonius geweiht, ist 1337 vom Bischof Fuligno Carboni erbaut worden, 1349 wurde der Bischof daselbst bestattet. Da der Stil der Geburt Christi und der Kreuzigung noch ausgesprochen primitiver als derjenige der Silvesterlegende ist, möchten wir die Entstehung der Fresken möglichst nahe an das Jahr 1337 heranrücken.

Für die Geburt Christi[7]) hält sich Maso im wesentlichen an das Vorbild Giottos in der Unterkirche von Assisi. Neu scheint einmal der Akt des Anbetens Marias, neu ist auch die räumliche Anordnung, indem die Krippenszene den Vordergrund erfüllt, sodann eine Felswand die Verkündigung an die Hirten in den Hintergrund schiebt. Etwas größer gebildete Engel, die über die Felsen vorschauen nach dem Kinde, verwischen allerdings die räumliche Gliederung. In der zweiten Lünette ist die Kreuzigung[8]) mehr als große Repräsentationsdarstellung, denn als seelisch erschütternde dramatische Szene gegeben. Longinus, der Krieger mit dem Essigschwamm und sogar Magdalena blicken auf den Beschauer, ihn zur Teilnahme gleichsam auffordernd. In der Gruppe der Frauen ist wenig natürliche Bewegung. Dagegen macht sich in beiden Lünetten eine große Mannigfaltigkeit der Typenbildung bemerkbar. Breitgebaute, gedrungene Köpfe mit großen und sehr verschiedenartig gebildeten Nasen sind charakteristisch. Diese Nasen sind bisweilen breit, mit herabgezogenen Kuppen; bisweilen schmal und überaus schön und vornehm gestaltet. Die Gesichter sind auch in feinem grauen Tone modelliert mit zarten Übergängen. Eine

4) Phot. Brogi 6981.

5) Ich sehe keinen Grund, warum statt Bettino ein Andrea de' Bardi hier dargestellt sein sollte († 1367), wie Milanesi annimmt. Schubring äußert sich über eine Datierung nicht.

6) Phot. Alinari 3918. — 7) Phot. Alinari 4030. — 8) Phot. Alinari 4031.

große Sensitivität spricht sich in allem aus. Auch die Hände sind sorgfältig gezeichnet. Außer Giottos Spätwerken klingen noch die Bernardo Daddis in Masos Typen vernehmlich nach, das Sfumato aber muß man auf den Eindruck sienesischer Werke, vornehmlich des Simone Martini zurückführen. In der Körperbildung herrscht eine gewisse Plumpheit vor, hohe Schultern, ein allzudicker, wenig detaillierter Rumpf, verhältnismäßig schwache Extremitäten. In der die Rundung des Körpers betonenden Gewandung fehlen große bedeutende Motive. Überraschend vorzüglich sind die Tiere, Schafe, Widder und Hunde, Ochs und Esel gebildet; ja Maso steht hierin hinter Giotto nicht zurück. Züge frischer Naturbeobachtung, wie der den Engel anbellende Hund, der gespannt aufhorchende Widder, die gemütlich lagernden Tiere an der Krippe und anderseits die zwar von sienesischen Mustern ausgehende, aber doch ganz eigenartige Bildung schöner, jugendlich vornehmer Typen (z. B. der Krieger in Profil auf der Kreuzigung) begründen den Reiz dieser frühesten Arbeiten Masos. Ghibertis Angabe des direkten Schülerverhältnisses zu Giotto wird durch die Stilkritik gestützt; jedoch ist Maso einer der spätesten und jüngsten Schüler. In den Halbfiguren von Heiligen in den Deckenmedaillons (vier Propheten) und in der Leibung des Eingangsbogens (vier Evangelisten, Laurenzius und Antonius Abbas) könnte man auch Anklänge an Taddeo Gaddi sehen (in den nach unten zu breiter werdenden Köpfen).

Die Silvesterkapelle bedeutet in mannigfacher Beziehung einen Fortschritt. Zunächst sind die Kompositionen ganz anders durchgebildet, auch ist da, wo mehrere Szenen auf einem Felde vereinigt sind, wie in dem besterhaltenen Bilde rechts unten, eine Einheit geschaffen. Für die Bildung des Raumes bleiben die Spätwerke Giottos im allgemeinen vorbildlich; deutliches Bestreben, die Tiefe zu charakterisieren, macht sich jedoch in einer nahezu doktrinären Weise in Zügen geltend, wie der Aufstellung des geborstenen Bogens und der Säule im Vordergrunde vor den Figuren in dem schon erwähnten Fresko.[9] Zur Verdeutlichung des Wunders der Auferweckung der beiden Mönche greift Maso zu demselben Mittel wie schon der Cecilienmeister (in dem Altar zu S. Miniato). Er bringt die Figuren doppelt, liegend und aufgerichtet. Körperverhältnisse und Gewandbehandlung weisen einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber den Fresken in S. Maria Novella auf. Die Mannigfaltigkeit der Typen ist einer feineren Durchbildung weniger ausgewählter gewichen. In jugendlichen Gestalten, wie dem Kaiser Konstantin, macht sich Masos Schönheitsgefühl in bezaubernder Weise geltend. Feiner als früher ist noch

9) Klass. Bilderschatz 763.

das Sfumato geworden, in hellen, reichen, ungebrochenen Farben der Gewänder, Kobaltblau und kräftigem Rot, Lichtgelb, Grün und dunklem Karmin tritt ein starker, ausgebildeter Farbensinn zutage. Es kann keine Frage sein, daß Maso durch das Studium der Werke des großen Ambrogio Lorenzetti die entscheidende Förderung erfuhr, die ihn von den S. Maria Novella-Fresken zur Silvesterkapelle führte. Sein Sinn für das Zarte fand in der Würde und vollendeten Anmut Ambrogios sein Vorbild, sein koloristischer Geschmack wurde durch die prächtige leuchtende Palette des Sienesen geläutert; auch im Figurenstile und in Bewegungsmotiven scheint mir eine nahe Beziehung vorhanden (vgl. den die Mönche auferweckenden Silvester mit dem ans Meeresufer schreitenden Nikolaus auf der Predella aus S. Procolo in der Florentiner Akademie).

Erinnert die Lünette mit der Krönung Mariae über der Kanzel in Assisi in manchen Zügen noch an die früheren Werke, so bezeichnen die beiden Szenen der Stanislauslegende[10]) eine neue Phase in der Kunst Masos. Die kühn verkürzte Ansicht eines mehrschiffigen Kircheninnern, die Ambrogio Lorenzetti zuerst auf der Predella der Akademie (Florenz) versucht hatte, gibt Maso in dem Martyrium des Stanislaus, in dem er auch durch die Vorbeugung und verkürzte Ansicht rückwärts stehender Gestalten über den Leichnam des Heiligen die Tiefe des Raumes zu charakterisieren weiß. Erhöhung der plastischen Wirkung durch kräftige Schattengebung, die besonders bei den Köpfen auffällt, Vereinfachung und Großzügigkeit der Gewandbehandlung leiten in diesen Fresken schon zu dem spätesten und vollendetsten Werke Masos, der Beweinung Christi aus S. Romeo in den Uffizien über. Diese ist zweifellos eine der stilvollendetsten Schöpfungen des Trecento. Weit entfernt von dem erschütternden Ausdruck verzweiflungsvollen Schmerzes, der Giottos Darstellung in Padua erfüllt, ist doch auch Masos Pietà voll von tiefer wahrer Empfindung. Die Trauer um Christus gleicht dem stillen verhaltenen Weinen der Kinder, die einen ersten großen Verlust erfahren und nun, unfähig ganz zu fassen, was geschehen, den unabänderlichen Ernst erst ahnen; wogegen bei Giotto die ganze Kreatur aufschreiend zusammenbricht. Komposition, Bildung der Gestalten und der Typen, plastische Rundung der Köpfe und der frei und großartig gegebenen Gewänder, unschuldige Zartheit der Mädchen und würdiger Ernst der Greise waren in keinem früheren Werke Masos zu gleicher Vollkommenheit gebracht worden. Dazu ist das Kolorit tief und leuchtend. Eine Förderung in der Bildung des Nackten und der plastischen Modellierung

[10]) Die Berichtigung von Vasaris Irrtum, der hier von der Nikolauslegende spricht, ist von Crowe und Cavalcaselle und von Thode gegeben worden.

der Köpfe mag der ältere Meister von Giovanni da Milano erfahren haben, dessen im Jahre 1365 entstandener Cristo morto der florentinischen Akademie alle Arbeiten der Zeitgenossen hierin weit überragt. Auch Masos Pietà darf gewiß bis in die sechziger Jahre hinaufgerückt werden.

Nachdem uns Entwicklung und annähernd auch Datierung der Werke Masos klar geworden ist, suchen wir nach weiteren Arbeiten. Da verdient an erster Stelle das bedeutungsvollste Fresko genannt zu werden in der Compagnia di S. Rufino zu Assisi (oberhalb der Stadt) in dem schon Thode[11]) die Hand des Uffizienmeisters erkannte, das aber trotzdem von späteren Forschern gänzlich unbeachtet blieb. Dargestellt ist Christus am Kreuz, zu dessen Füßen Magdalena und Franziskus knien, während Maria und Johannes zu Seiten stehen. Maso hat sich genau an Giottos Kreuzigung in der Unterkirche von S. Francesco gehalten. Vier Engel erscheinen genau in gleichen Stellungen: das Fresko der Compagnia ist geradezu Variante nach Giotto mit verminderter Figurenzahl. Um so deutlicher tritt der Unterschied der Auffassung zutage. Alles ist ruhiger, gedämpfter geworden, alle Details der Modellierung sind mit liebevollster Sorgfalt gegeben, tiefe leuchtende Farben, unter denen rot und braunrot herrschen, lassen die schön empfindungsvollen Gestalten statuengleich hervortreten. Wir verlegen das Fresko in die Zeit der Beweinung aus S. Romeo, vielleicht ist es das späteste uns erhaltene Werk Masos. Dieser muß also zweimal in Assisi gewesen sein. Bei seinem ersten Aufenthalte, vermutlich in den vierziger Jahren, mag er auch in der Kirche S. Chiara[12]) in der Cappella di S. Giorgio ein Fresko an der Altarwand gemalt haben: die Madonna auf gotischem Throne, ganz en face mit dem auf ihrem Schoße aufrecht stehenden Kinde, das sich zu einem nicht mehr erhaltenen knienden Stifter wendet. In besonderen Nischen stehen zu seiten, in Beziehung mit der Mittelgruppe, der hl. Michael mit der Wage und Johannes Baptista, außen en face Franziskus in der Haltung eines Predigenden und Klara.

Ein von Thode dem Oeuvre eingereihtes Predellenstück bewahrt das Museo Cristiano des Vatikan. Die Auferweckung eines Kindes durch den hl. Dominikus wird in der uns bekannten Weise durch Nebeneinanderstellung des toten und des lebendigen veranschaulicht. Dieses Bildchen gehört in die mittlere Zeit des Künstlers. Damit schließt die Reihe der mir bisher bekannt gewordenen Arbeiten Masos.

Fassen wir unsere Resultate zusammen, so stellt sich Maso als ein aus Giottos Atelier hervorgegangener von Taddeo Gaddi nicht ganz un-

[11]) Franz von Assisi cf. pag. 554.

[12]) Vasari spricht von einer Tätigkeit seines »Giottino« in S. Chiara; daß aber dort die Deckenmalereien nicht von ihm sind, hat schon Thode (a. a. O.) ausgeführt.

beeinflußter Maler dar, der nach 1337 die Fresken der Antonskapelle bei S. Maria Novella malt, durch Schulung an Giottos Spätwerken und denen des Ambrogio Lorenzetti den seinem zartsensitiven Naturell entsprechenden höchst anziehenden Stil entwickelt, in Austausch mit Bernardo Daddi und Orcagna lebt und endlich in seinen Spätwerken sich dem Giovanni da Milano nähert. Giovanni ist einer der größten Maler die Florenz besaß, die Durchdringung von Giottos plastischem Stile durch das malerische Element ist sein Werk.

Von Giotto di maestro Stefano wissen wir außer den oben angeführten Dokumenten nichts. Ghiberti schweigt über ihn, und wenn die von Billi dem »Giottino« zugeteilte Verkündigung an der Fassadenwand in Ognissanti sein Werk sein sollte, so wäre dies Schweigen begreiflich.

Absicht der vorliegenden Zeilen aber ist es, durch Beziehung der bisher »Giottino« genannten Arbeiten, auf den Ghibertischen Maso die kunsthistorische Stellung des Malers par excellence im florentinischen Trecento zu fixieren.

Von den neuerdings vorgenommenen Zuschreibungen an den Meister der Silvesterkapelle habe ich folgende überprüft:

Aus dem Katalog der Sammlung Toscanelli (Florenz 1883) scheint mir ein bestimmter Anhalt für Maso nicht zu gewinnen, wohl aber dürften sich in der Galerie Artaud de Montor (Peintres primitifs, Paris, Challamel 1843) das Brustbild eines Propheten (pl. 17) und Halbfiguren von Heiligen (pl. 32, hl. Gregor und hl. Agnes) mit Sicherheit ihm zuweisen lassen.

Berlin, Kgl. Galerie: Geburt Christi (Abbildung Jahrb. der Kgl. preuß. Kunsts. 1900) hat gewiß mit dem Künstler nichts zu tun. Das Predellenbild ist gewiß später, nicht vor 1380, gemalt, die Typen haben keine Ähnlickeit mit denen Masos, die höchst mangelhafte Bildung der Tiere schließt den Gedanken an ihn aus.

Florenz, Academia filarmonica, via Ghibellina: Vertreibung des Herzogs von Athen, Fresko; der schlechte Zustand desselben läßt eine ganz sichere Beurteilung kaum zu, indes tritt die Verwandtschaft mit anderen sehr bedeutenden, leider ebenso zerstörten Werken in dem kleinen Klosterhof von S. Maria Novella doch noch deutlich zutage (Auferstehung Christi, Verkündigung des Engels an die hl. Anna und Spuren einer Kreuzigung).

S. Spirito: Madonna und vier Heilige, Halbfiguren, scheint mir von einem anderen, indes dem Maso verwandten Künstler herzurühren.

Sammlung des Herrn von Marcquard: Christus am Kreuz, ist nicht von Maso, sowohl in der Formenbehandlung als koloristisch verschieden. Das schöne Bildchen schien mir Verwandtschaft mit Francesco da Volterras Werken zu haben (vergl. die knieende Magdalena mit dem Stifterfigürchen auf des Francesco bezeichneter, aber nicht einmal von Crowe und Cavalcaselle erwähnter Madonna in der Galerie von Modena).

München, Kgl. ältere Pinakothek: Abendmahl, nach meinem Dafürhalten von Giotto selbst (ebenso Thode und Berenson). Kreuzigung entschieden schwächer, allerdings auch arg ruiniert; überaus verwandt der gleichen Darstellung von den Sakristeischränken aus S. Croce in der Florentiner Akademie. Ja gewiß reiferes Werk des gleichen Künstlers, der von der Florentiner Folge noch die Auferstehung und Christi Erscheinung vor den Frauen ausführte. Ferner gehört ihm eine Giotto zugeschriebene Darstellung des Christkindes im Tempel der Coll. H. Willet in London und als Hauptwerk die Gürtelspende an den hl. Thomas in der Sammlung der Collegiata zu Empoli, nach dem der »Meister der Gürtelspende« vielleicht einstweilen benannt werden könnte. Er scheint Altersgenosse des Taddeo Gaddi, Ateliergenosse Giottos und älter als Maso zu sein.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Fortsetzung.)

Bei der Geißelung Christi läßt sich wiederum Punkt für Punkt die weitgehendste Abhängigkeit zwischen geistlichem Schauspiel und bildlicher Darstellung konstatieren. — In Dürers Großer Passion sitzt einer der Schergen des Pilatus an der Erde, er stemmt seine Füße gegen die Säule, um so aus Leibeskräften das Seil, mit dem die Hände Christi an den Säulenschaft gefesselt sind, noch fester zusammenzuziehen. Das Donaueschinger Passionsspiel gibt diese Szene in gleicher Weise: Nu nimpt Jesse die seil und bindet den Salvator und spricht:

(v. 2835) Ich wil im hie die hende binden,
das er sin sol vast wol entpfinden.

Malchus bindet im die fůß und spricht:

Ich wil im inmassen binden die fůß,
das er nit guten wirt dran grůß. —

In den bildlichen Darstellungen sehen wir Jesus bald von vorn, bald mit dem Rücken an die Säule gebunden. Auch hierfür ist das Passionsspiel Vorbild. Im Heidelberger Spiel sagt einer der Knechte:

(v. 4753) Loyß vnns jnn einn moll vmb wendenn,
Das wir jm rechtt dreffenn die lenndenn;

im Donaueschinger Spiel sagt Malchus:

(v. 2859) Yesse loß im uff die seil,
so wird im am rucken ouch sin teil;

das Augsburger Spiel gibt sogar eine Geißelung von drei Seiten:

Der ander schörg Pylati:

(v. 1362) Schlagt in hinden, vornen, neben,
das wir im seiner predigt geben. —

Durchgängig werden im Passionsspiel bei der Geißelungsszene

Ruten und Geißeln verwendet. Im Donaueschinger und Augsburger Passionsspiel schreibt Pilatus dies direkt vor. Im ersteren sagt er:

(v. 2809) mit růtten und geisslen schlahen in vast;

und im Augsburger Spiel:

(v. 1352) Nempt auch gayslen vnd gůt růtten,
vnd macht im auch sein haut blůtten!

In anderen Spielen, wie etwa dem Frankfurter, ist das Verwenden verschiedener Geißelungsinstrumente dem Belieben der Schergen überlassen; so heißt es beispielsweise in diesem Spiel:

Quartus miles Springendantz:

(v. 3452) Eya, wie slahet ir so boßlich:
ir kunt nit recht strichen!
gee abe, du Ruck- und -bein:
ich wil en baß allein
behauwen sin rutmeisel
helffent die ruden nicht, so neme ich aber geißel!

Im Bilde finden wir ebenfalls stets Rute und Geißel. Urs Graf begnügt sich sogar hiermit nicht, sondern fügt in seiner rohen Weise in seiner Geißelungsszene der Postilla Guillermi (Ausgabe von 1509) außerdem noch eine geflochtene Peitsche und ein Seil als weitere Marterinstrumente hinzu. — Im Heidelberger Spiel werden die Ruten auf offener Szene gebunden; es heißt dort in der Bühnenanweisung:

(v. 4738) Darnach machenn sy dy rudenn. —

Genau das gleiche Motiv findet sich in Dürers Großer Passion und in Schäuffelins Speculum passionis.

Gerade an dieser Szene der Geißelung kann man besser als an irgend einem andren Punkte konstatieren, wie im geistlichen Schauspiel die Verrohung im Laufe der Zeit zunahm. Im Benediktbeurer Passionsspiele, das aus dem 13. Jahrhundert stammt, wird die ganze Geißelungsszene mit den Worten abgetan: (v. 189) Tunc ducitur Ihesus ad flagellandum. — Und nun halte man die folgende Szene des aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammenden Egerer Passionsspieles daneben, die allerdings in ihrer unmenschlichen Brutalität in der gesamten Passionsspielliteratur wohl einzig dasteht:

Primus miles dicit Helmschrot:

(v. 5306) So schlach ich zu den ersten schlag,
Den andern, als fast ich mag.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich schlach den dritten mit fleisse,
Vom fierden sol im die haut zu reissen.

Primus miles Helmschrot dicit:

Ich wil im geben den funfften resche,
Den sexten kan er nit abe lesche.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich wil im geben der schleg also vil,
Das ich ir nimer zellen wil.

Primus miles Helmschrot dicit:

Trau gesel, also thu auch ich,
Sich, das du frischlich werest dich.

Secundus miles Dietrich dicit:

Ich wil mein arm hoch auff recken
Und schlahen, das die stump im leichnam stecken.

Et sic illi duo flagellant recenter ad tempus, et sic alii accedant et deligant eum et vertunt eum, dorsum ad statuam. Tercius miles Hillebrant dicit:

Is gsellen, wir kôren auch do hinzu;
Sezt euch nider und ruet nu.
Ich sich da noch ein grosse stat,
Di ir nicht getroffen hat.

Quartus miles Laurein dicit:

Gsell, sich im zu den armen
Und las dich sein nit erbarmen,
Da ist er noch ganz blos;
Wir wellen in decken mit schlegen gros.

Tercius miles Hillebrant dicit:

Ich wil im geben den ersten schlag.

Quartus miles Laurein dicit:

Ich gib im den andern, als fast ich mag.

Tercius miles Hillebrant dicit:

Den dritten schlach ich dar an.

Quartus miles Laurein dicit:

So her auff, lieber compan.
Ich pin ganz mûdt in mein henden,
Ich mag kaum tragen mein lenden.

Et sic quartus cadit in terram. Tunc accedunt alii duo. Primus inspicit eum, quasi nihil videns in eo absque vulnere, Helmschrot dicit:

Ich sich an im nichts ganz ûber all
Von dem haipt bis zu dem thall;
Darumb so wel wir in auff pinden
Und nimer hauen also geschwinden.

Et sic deligant eum. Tunc Ihesus inclinans se, ac si vellet cadere in terram, tunc milites arripiunt eum.

Wenn wir dies gelesen haben, so erscheint uns alles, was die bildenden Künstler bei der Darstellung der Geißelungsszene geben — so abstoßend es auch im Anfang erschienen sein mag —, doch beinahe mild, und wir fühlen uns zu dem Bekenntnis gedrängt, daß sie sich alle dem gegenüber, was sich auf der Passionsbühne als ihr Vorbild darstellte, einer gewissen Mäßigung beflissen haben.

Das geistliche Schauspiel begnügte sich übrigens noch nicht damit, den Akt der Geißelung selbst möglichst grausam auszugestalten, es griff auch bereitwillig nach anderen Motiven, die dazu beitrugen, den Eindruck des Abscheulichen, den diese ganze Szene hervorrufen mußte, noch künstlich zu steigern. So läßt das Donaueschinger Spiel den Malchus, der ja doch Christus wegen der Wiederansetzung seines Ohres dankbar sein müßte, sich unter allen Knechten ganz besonders roh geberden. Im St. Galler Passionsspiel bietet der Jude Rufus den Knechten des Pilatus 20 Mark, wenn sie Christus nur recht tüchtig geißeln. Am weitesten geht aber dann wieder das Donaueschinger Spiel, das, nachdem die Kriegsknechte sich müde geschlagen haben, den Barrabas eine Flasche Wein bringen läßt, die man gemeinschaftlich vertrinkt, um sodann die Geißelung fortzusetzen.

Neben all diesen Brutalitäten, die für die Passionsspiele der späteren Zeit (also für die Spiele, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts und zu Anfang des 16. verfaßt worden sind) charakteristisch sind, möchte ich allerdings nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, daß e i n Passionsspiel aus dem 16. Jahrhundert existiert, welches hiervon eine rühmliche Ausnahme bildet. Es ist das Passionsspiel Sebastian Wilds. Alle Szenen, die wegen ihrer Brutalität dem Verfasser anstößig erschienen, sind hier einfach gestrichen; so die Geißelungsszene, der Gang nach Golgatha, sogar die ganze Kreuzigung (es wird uns nur von derselben berichtet); die Dornenkrönung geht sehr rasch und ohne Worte vor sich. — Auch in anderer Beziehung noch weicht das Passionsspiel Wilds von den sonstigen Passionsspielen ab; es hat nämlich eine ganze Reihe direkt dichterisch empfundener Züge aufzuweisen. Ich will mich darauf beschränken, hier einen einzigen derartigen Zug namhaft zu machen und führe zu diesem Zwecke die Schlußszene des zweiten Aktes an. Die übrigen Wächter am Grabe Christi haben sich schlafen gelegt, nur Prunax allein, auf den das Los gefallen ist, hält Wache:

Prunax geht vmbs Grab ein mal oder zwey vnnd spricht:

(v. 1310) Meine Gsellen schlaffen so wol.
Es můd mich schier, das ich nit soll
Auch da ligen vnd wie sie schnarchen.
Ich kan doch schier nit lenger harchen.

Steht ein weyl still vnd doset, spricht weiter:

Es ist so ein schlåffrige nacht!
Ich het mir gleich schier gnug gewacht,
Ich wil rumb schawen in der nehe,
Ob ich nyemand hor oder sehe.

Geht wider vmb das Grab vnd spricht:

Ich hor und sich nyemands vmb mich.
Nit ein Vogelein rühret sich.
Ich will mich daher auff das Gräßlein
Stewren und laussen wie ein Häßlein.

Legt sich und schläft. —

Wir haben hier ganz unverkennbar Ansätze zur Naturschilderung und zur Stimmungsmalerei. Wer weiß, wie sehr auch jede Spur dichterischer Begabung allen anderen Verfassern geistlicher Schauspiele abgeht, wird diese Fähigkeit bei dem Verfasser der Wildschen Passion doppelt zu schätzen wissen.

Wenn man sich angesichts der unglaublichen Roheiten, mit denen die gesamte Passionsspielliteratur förmlich vollgepfropft ist, die Frage vorlegt, von welchen Gesichtspunkten ließen sich die Verfasser dieser Spiele bei der überreichen Verwendung derartiger Szenen leiten, so darf man hier auch nicht einseitig sein. Gewiß war das Bestreben, dem Publikum immer etwas Neues, noch nie Dagewesenes an Grausamkeit und Roheit zu bieten, in vielen Fällen ein ausschlaggebender Faktor, man kann indessen diese ganze Erscheinung auch von einem gänzlich anderen Gesichtspunkte aus betrachten, der dieselbe nicht als ein Verfallsphänomen des geistlichen Spieles, vielmehr als ein notwendiges Übel erscheinen läßt. Im Deutschland des 15. und 16. Jahrhunderts waren die grausamsten Leib- und Lebensstrafen an der Tagesordnung. Wollten nun die Verfasser geistlicher Spiele dem Publikum recht eindringlich vor Augen führen, was alles Christus für die sündige Menschheit gelitten hat, so mußten sie, um einigermaßen den gewünschten Eindruck zu erzielen, den abgestumpften Nerven desselben immerhin schon ziemlich Beträchtliches zumuten. Meiner Überzeugung nach dürfte dieses Motiv und nicht die Lust am Vorführen von Grausamkeiten um ihrer selbst willen für die Verfasser der Passionsspiele ausschlaggebend gewesen sein.

Für die Dornenkrönung Christi finden sich in der bildlichen Darstellung zwei Typen. Der eine, den wir bei Dürer, Kleine Passion und Kupferstichpassion, Burgkmair, Leben und Leiden Christi, usw. finden, zeigt die Kriegsknechte, die dem Heiland die Dornenkrone mit einem zangenartigen Instrument aufs Haupt setzen, um dieselbe sodann mit Stockschlägen fester einzutreiben; der andere (u. a. bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, und Schäuffelin, Speculum passio-

nis) gibt die Situation so, daß die Knechte mit dicken Stäben, an die sie sich zu beiden Seiten hängen, ihrem Opfer die Dornenkrone eindrücken. Für diesen letzteren Typus ist wiederum ohne Zweifel das Passionsspiel vorbildlich. Ich führe als ein Beispiel für viele die betreffende Szene aus der Donaueschinger Passion an:

Nu bindent sy den Salvator uff und machet Malchus die kron, und ziechent in die andern uff ein sessel und legent im ein roten mantel an und kůmpt Malchus und setzt im die kronen inmass uff, das im das blůt durch das antlút nider louft, und den nement sy die stangen und legent die (uff die) kronen und spricht Malchus zů Mosse:

(v. 2881) Mosse, griffe die stangen an,
henck dich mit dinem lib daran,
damit im in daz houpt di tornen
gangen da hinden und da vornen.

Aus dem Anfang der Bühnenbemerkung, mit dem die eben zitierte Szene einsetzt, geht zu gleicher Zeit hervor, daß die Dornenkrone hier auf offener Bühne geflochten wird. Das nämliche Motiv finden wir in der Passionsfolge Martin Schongauers auf dem Blatte der Geißelung (B. 12) im Hintergrunde.

Die bildliche Darstellung des Ecce homo, die in freier Ausgestaltung des Berichtes des Johannesevangeliums,[31]) Pilatus zu Jesus herantreten und ihn den Mantel desselben emporheben läßt, um durch den Anblick des grausam zerschlagenen Leibes das Mitleid der Juden wachzurufen, geht ebenfalls auf die Auffassung der Passionsbühne zurück. Im Donaueschinger Spiele sagt Pilatus zu den Juden:

(v. 2901) Ich wil úch bringen her fúr den man
und mein, ir sǒllens in lassen gan,
wann er ist gehandlet hart,
das sag ich úch zů disser vart,
und ist dar zů keim menschen glich,
lauß in gan und erend mich.

Nu gat Pilatus und nimpt den Salvator und fůrt in herfúr und hept im den mantel uff und spricht zun Juden:

Nemend war des menschen hie,
lůgent ir Juden alle, wie
er so úbel gehandlet ist;
land in gan zů disser frist.

Ganz ähnlich lautet die Stelle im Augsburger Spiel.

Höchst sonderbar ist die Schaustellung Christi bei Dürer in dessen Kleiner Passion und Kupferstichspassion gegeben. Während Pilatus den Juden den Schmerzensmann vorführt, um seine Freilassung zu bewirken,

[31]) Joh. 19, 4, 5.

erblicken wir seitlich in den Händen seiner Ankläger bereits die drei Kreuze, an denen er und die beiden Schächer sterben sollen. Daß zwei oder noch mehr zeitlich getrennte Handlungen im Bilde als gleichzeitig geschehend vorgeführt werden, ist zur damaligen Zeit im allgemeinen allerdings nichts befremdliches, doppelt störend erscheint es nur gerade hier, wo in der Haupthandlung Pilatus ja die Freilassung Christi erwirken will, während die Nebenhandlung seine Verurteilung zum Tode bereits als eine selbstverständliche und beschlossene Sache gibt. Allerdings ist eine andere Ausdeutung dieser Szene auch nicht ausgeschlossen. Es ist immerhin möglich, daß Dürer durch das Anbringen der Kreuze auf die Antwort der Juden, die ja durch die ablehnende Geberde des Spottes allein im Bilde nicht zum Ausdruck zu bringen war, nämlich auf das: Crucifige, crucifige eum![32]) hinweisen wollte. Bei einer derartigen Auffassung würde dann, was zuvor Anstoß erregte, vollständig fortfallen.

Die Szene der Verurteilung Christi ist im geistlichen Schauspiel insofern höchst interessant, als wir hier mehrfach altdeutsche Rechts- und Gerichtsbräuche in die Darstellung der heiligen Geschichte übertragen sehen. — Schon vor der Verurteilung finden sich zuweilen derartige Motive aus dem alten Rechtsleben, so in der Geißelungsszene der Sterzinger Passion und im Heidelberger Passionsspiel anläßlich der Freilassung des Barrabas. Im ersteren Spiel wird die Geißelung Christi nämlich im Sinne einer Folterungsszene eingeführt, die den Zweck haben soll, dem Angeklagten ein Geständnis zu erpressen.

Pilatus dicit ad milites suos:

(v. 1806) Ir lieben ritter und knecht,
Vernempt meine wort gar recht:
Ich begund Jhesum viel zw fragen,
Er hat mir aber nicht wellen sagen;
Versuecht, ob er käm zw worten,
Das wir sein meinung hortten:
Fürt in hin dan in das haws
Und tziecht im nachkant und plos aus. . . . usw.

Im Heidelberger Passionsspiel muß Barrabas bei seiner Freilassung Urfehde schwören.

Der dritte Jüdde:

(v. 4901) Barrabas, jch sagenn dir für war,
Du sallt hie schwerenn vffenbar
Vnnd dich gegenn gott versprechen
Dys gefengknus nitt zcu rechenn,
So will dich Pilatus ledig gebenn,
Des beheltestu dein lebenn.

[32]) Joh. 19, 6.

Barrabas antwortt vnnd schwertt:

Ich dannecken vch allenn sonnder spott
Vnnd schwernn bey dem lebendigen gott,
Das jch vß diessenn landenn will gann,
Vnnd als lanng jch das lebenn hann,
So will jch dyß gefengknus nit rechenn
Vnnd diessenn eydtt nymmer me brechenn.

Bei der Verurteilungsszene selbst ist folgendes zu erwähnen: Die Richter sitzen bei Ausübung ihres Amtes stets auf dem Richtstuhl. Im Augsburger Spiel heißt es (v. 1095): Yetz fiert Pylatus den herren ihesum in das haws, sitzt auf sein stůl vnd ihesus stat gebunden vor im; die Brixener Passion sagt bei der Verurteilung (v. 2227): Nu sitzt Pilatus auf den Richter Stuel unnd verurtaylt Ihesum zum todt. Ähnliche Anweisungen finden sich in sämtlichen Spielen. — Das Augsburger Passionsspiel gibt eine vollständige altdeutsche Gerichtsszene mit genauster Innehaltung allen Zeremoniells: Pylatus setzt sich auf sein stůl vnd nempt den stab in die hand vnd spricht zů seinen knechten:

(v. 1502) Die zwen schächer fürend auch her,
— wann da ist kain verziehen mer —
Vnd den mentschen! der můß sterben
vnd schantlich mit in verderben.

Dar nach bricht Pylatus den stab ab vnd fellt das vrtail yber ihesum:

Ich richter hie Pylatus sprich,
dar auf ich meinen stab ab brich,
Ain vrteil nach ewerem synn.
thond ir recht, ir werdens wol ynn,
Fůrt auß den mentschen vnd die zwen!
creůtzgend die selben vnd auch den!

Nach dem vnd das vrteil gefellt ist, so blaßt man auf der Busanen .... Der bittel růft yetzund auß da vrteil pylati also sprechend: ....

In der Brixener Passion läßt Pilatus den Urteilsspruch, in dem genau die Gründe klargelegt werden, die ihn zu seiner Verurteilung bestimmt haben, durch seinen Kanzler verlesen:

Nu sitzt Pilatus auf dem Richter Stuel unnd verurtaylt Jesum zum todt. Unnd spricht zu dem Cantzler:

(v. 2227) Cantzler, du solt vernemen an mier:
Den sententz solstu lesen schier,
Wie der selbig laut von wort zu wortt,
Da mit man schier kum auf ain ortt
Mit Jesum, den unschuldigen Man;
Die juden anderst nit davon wellen Lan.

Cantzler spricht zu Pilato:

Grosmächtiger her mein,
Was du schafst, das solt sein!
Ir juden, nu merkht auf zu diser frist:
Die geben urtayln uber den gefangen Ihesum Christ.

Nu List er den Sentenz:

Ich pilate, ein Stathalter,
Des Römischen kaysers ain verwalter,
Aus dem gewalt, den ich hab Empfangen,
Richt ich euch heut nach eurem verlangen.
Auf eur geschray hab ich Barrabam
Los gelassen und von mir gen lann.
Als ein volmechtiger Richter der statt
Jerusalem, auch der juden eurs Ratt,
Und die weyl du, gegayselter Ihesu Christ,
Mier als Richter uberantwurtt bist
Durch die fürsten, phariseer und der juden schar –
Die haben mir unter augen gesaget klar:
So ferr ich dich ledig las und frey,
Das ich nit ain freundt des Kaisers sey:
Solt ich Entsetzt werden von meinem Ampt,
Das wär mier mein lebenlang ein schanndt! —
Das geschray der geschrifftgelerten und gleychsner,
Auch Eltisten des volckhs und phariseer,
So über dich ergangen ist,
Hat mich bewegt zu diser frist
Und die schuld, so du haben solt pegangen,
(Darumben dich dein volckh hat gefangen)
Mich darzue verursacht
(Unnerwaychlich ist das geschlächt):
Du solst mit deiner valschen predig und Leer
Das gantz galileisch Landt pisher,
Auch vil des judischen volckhs behenndt
Vom Rechten gelauben abgewendt;
Durch dich in vorgemelten Landen
Sey vil zwitracht und Irasl entstanden;
Dich selbs auf geworffen, ain künig der juden genent,
Wie du dan also gekrönnt wirst erkhendt. --
Des hab ich dich nit künen vertragen,
Dich lassn mit gaysln, dorn und Ruetten durchschlagen;
Daran aber die juden nit haben genuegen,
Mich auf der geschray han muessen schmiegen:
Demnach uber Jesum von Nazareth leib und leben
Hab ich yetzundt das urtayl geben
Nach gewonhayt und gesag der Römer
Und auf des jüdischen geschlächt pegeer,
Das man in fuer an Calvaire die stat,
Wo man die schacher und ubelthetter zu richten hat;

Da selbs im auf lös seine panndt
Und von ime ziech seine gewandt,
Also Nackhendt und auch ploss
Nagl an das Creutz so gross;
Er soll auch in dem Lufft von der erden
Über die zwen schacher auf erhöcht werden
Und also an des Creutzes Nott
Ersterben des schendlichisten todt.
Damit seyt ier judischen scharn pegnüegt.
Nu membt in hin, wan es euch füegt.

Im Donaueschinger Spiel läßt Pilatus das Urteil durch Hornbläser dreimal ausrufen. —

Ich möchte hier noch ein weiteres Motiv hinzufügen, das zwar zeitlich erst später zu liegen kommt, dessen Besprechung indessen bereits hier gerechtfertigt sein dürfte, insofern es nämlich ebenfalls dem altdeutschen Rechtsbrauch entlehnt ist. Es handelt sich hierbei um den letzten Trunk, der dem Verbrecher vor seiner Hinrichtung gereicht wird. Das Heidelberger Spiel gibt diese Szene wie folgt:

Der erst Jüdde bewdtt Ihesu zcu drinckenn vnnd sprichtt:

(v. 5343) Ihesus, bistu sere schwach vnnd kranck,
So nym zcu dir diessenn gedranck.
Er ist gemacht von essig vnnd weynn
Versüch, ob er dir woll gesuntt sey.

Bei Matthäus und Markus findet sich zwar auch ein ähnliches Motiv; bei Matthäus (cap. 27, 34) geben die Kriegsknechte Christus »vinum cum felle mixtum«, bei Markus (cap. 15, 23) »myrrhatum vinum« zu trinken. In beiden Fällen ist es also darauf abgesehen, seine Marter noch zu erhöhen. In der eben zitierten Stelle bietet der Knecht ihm jedoch Essig mit Wein an und es liegt somit meines Erachtens nahe, hier an einen der Henkersmahlzeit verwandten Brauch zu denken.

Die bildliche Darstellung lehnt sich, so weit dies möglich ist, auch hier an das Passionsspiel an. Mit Ausnahme von Pilatus, der, wie wir bereits sahen, zu den Juden heraustritt, sitzen die Richter bei der Ausübung ihres Amtes ausnahmslos auf dem Richtstuhl; ebenso halten sie in der Regel einen Stab als Abzeichen ihrer Richterwürde in den Händen. Eine Ausnahme hiervon bildet Kaiphas, dessen beide Hände bei dem gewaltsamen Zerreißen seines Gewandes in Anspruch genommen sind. Endlich ist als dritter und zugleich charakteristischster derartiger Zug zu erwähnen: die Darstellung des letzten Trunkes, der dem Heiland, bevor er ans Kreuz geschlagen wird, gereicht wird. Ich habe diese Darstellung dreimal gefunden; erstens bei Urs Graf, in dessen Postilla Guillermi, Ausg. v. 1509: die Kriegsknechte haben Christus bereits das Ge-

wand ausgezogen, er lehnt aufrechtstehend an der Seite, ein Kriegsknecht tritt mit einem Kruge an ihn heran, um ihm den letzten Trunk einzuschenken. Ähnlich ist die Situation dargestellt auf einem Blatt des Monogrammisten (Nagler II, 286 No. 4). In etwas anderer Auffassung gibt die Szene endlich Lukas van Leyden (B. 73). Christus sitzt hier neben dem Kreuz, das auf der Erde liegt, zwei Kriegsknechte reichen ihm den letzten Trunk; der eine hat einen Krug, der zweite eine flache Schüssel, die er Christus gefüllt vor den Mund hält.

Das Herrichten des Kreuzes, über das das Passionsspiel stillschweigend hinweggeht, ist aufs genaueste dargestellt auf einem Blatte Israels von Meckenem, auf der bereits bei anderer Gelegenheit genannten Darstellung »Christus vor Pilatus«; im Hintergrunde links wird das Kreuz von vier Zimmerleuten hergerichtet; drei von ihnen tragen das Holz heran und der vierte bearbeitet dasselbe mit seinem Beil.

Im Egerer Spiele wird als Kreuz ein Balken verwendet, der zufälligerweise am Wege liegt: Sextus miles Pilati dicit ad Salvatorum Tondulus:

(v. 5740) Wol auff, Ihesu, zu todes pein,
Volbracht werdt der wil des herren mein.
Ir Juden, habt ir aber bedacht,
Wa van das creuz wirt gemacht?
Das müß wir haben zu der zeit,
Darumb secht darnach preit und weit.

Annas dicit:

Ritter, hie leit ein großer palck,
Der wirt eben dem boshefftigen schalck:
Den sol man legen auff in,
Das ist warlich der peste sin,
Wan er ist langk und groß. —

Bei der Kreuztragung finden sich in den Spielen zuweilen Anweisungen über die Anordnung des Zuges; dieselben beschränken sich allerdings zumeist auf die Angabe des Platzes, den Christus und die beiden Schächer im Zuge einnehmen. So heißt es im Frankfurter Passionsspiel (v. 3549): Et sic ducantur duo latrones ante Ihesum; und in der Brixener Passion sagt Trosopp (v. 2320): Fuertt sy vor an die schacher und Jesum hinten. — Die bildenden Künstler haben, wenn sie die Schächer überhaupt mit im Zuge anbringen, stets die gleiche Reihenfolge innegehalten. — Eine ausführlichere Anweisung gibt die Donaueschinger Passion. Dieselbe schreibt vor (v. 3074): Und in dissem fachend die Juden an den Salvator zefûren, und gat Barrabas mit den schachern vorn hin, Cayphas paner zûr rechten und Annas zur lincken sitten her, oder

und Pilatus, oder all zehinderest uff den Salvator gat eins wegs Johannes und Maria Magdalena, Martha, Veronica, Maria Jacobi und Maria Salome und die Juden mit leitern, gabeln, seilen und sôlligem zug. —

Abgesehen von dem Fahnenträger, der nur sehr selten vorkommt (er findet sich gelegentlich einmal in der Kreuztragung Bartel Bruyns im Germanischen Museum zu Nürnberg) haben wir hier genau die Reihenfolge angegeben, an die die bildenden Künstler sich mit Vorliebe hielten. Einzelne Abweichungen hiervon werden wir weiter unten zu besprechen haben.

Simon von Cyrene wird in Anlehnung an den Bericht der drei Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas, gezwungen, Jesu das Kreuz tragen zu helfen. Natürlich läßt das geistliche Schauspiel sich die Gelegenheit nicht entgehen, dieses Motiv zu einer dramatischen Szene auszugestalten. So heißt es beispielsweise im Frankfurter Spiel:

Abraham dicit Simoni:

(v. 3579) Symon, dir saget die Iudischeit,
das du hilffest den galgen breit
dragen diesem bosen diebe,
den wollen wir dorren als eyn grib!

Symon:

Entruwen wie quem ich dar zu?
ich wil sin entruwen nit thun!

Abraham dicit:

Hoho, menschin, du komst uns recht!
du bist uns ein wilkome knecht!

(Symon Cirenensis dicit:)

Hat mir der bischoff Kaiphas
und die Judden alle gebeden das,
so thun ich iß gern, so muß ich leben:
ich wil eme gude hulffe geben!

Abraham dicit Simoni:

Symon, wiltu eme nit helffen tragen,
so wirt dir din hut volgeslagen,
das du kume magst gegen!
dar umb hob uff und drage da hin!

Symon Cirenensis dicit:

Entruwen, ee ich mich slagen lies,
ich wolt ee dun, was man mich hies!

Über die Persönlichkeit des Simon sind sich die Verfasser der geistlichen Spiele nicht einig. — Markus sagt: Et angariaverunt praetereuntem quempiam Simonem Cyrenaeum, v e n i e n t e m d e v i l l a . . . . [33])

33) Mark. 15, 21.

(im Urtext: ἐρχόμενον ἀπ' ἀγροῦ). Fast wörtlich übereinstimmend lautet die Angabe bei Lukas.[24]) — Ganz abweichend hiervon tritt Simon im Donaueschinger Passionsspiel auf, nämlich als »ein altes brůderly, als ein bilgern«; das Alsfelder Passionsspiel nennt ihn »virum simplicem«; und im Frankfurter und Egerer Spiel figuriert er endlich, dem Sinne des Evangelientextes wohl am nächsten kommend, als Bauer. Im Egerer Spiele sagt Geball im Hinweis auf Simon (v. 6009): Heiss den paurn im helffen tragen; und im Frankfurter Spiel sagt Abraham zu dem Centurio:

(v. 3572) Czinggraffe, sich, ich han begriffen
einen gebuern, der ist gar ungesliffen,
der heiset Simon Cireneus ....

Im Egerer Spiel ist dann diese Rolle des Bauern in höchst interessanter Weise noch weiter ausgeführt. Symon Cyronessis dicit:

(v. 6014) Ach, wie zeugstu mich so graussemlich!
Kundt ir in nicht hengen an mich?
Kan den kein ding auff diser erden
An den armen paurn volbracht werden?
. . . .

Symon dicit:

(v. 6020) Ach, meins grossen herzen leit!
Kum ich erst her von der arbeit,
Ich pin mŭd und kan kaum gestan
Und soll mit Ihesu zu der martter gan!
O we den armen paurn,
Es sei regn oder schaurn,
Hiz, kelt oder frost,
Wider deines herzen lust
Vicht dich unsålt an.

Im Bilde finden wir Simon (wenigstens soweit mir bekannt ist) nie als Bauern, vielmehr stets als ehrwürdigen alten Mann dargestellt. Der bildende Künstler hatte wohl auch seinen besonderen Grund, weshalb er hier von dem Vorbilde der Passionsbühne abwich. Derselbe war wohl einfach der, daß Simon, hätte man ihn mit dem einfältigen Gesicht und dem groben Gewande eines Bauern im Bilde figurieren lassen, in seiner ganzen Erscheinung sich allzu wenig von den rohen Gestalten der Kriegsknechte um ihn her unterschieden hätte.

Andere Figuren hingegen, die bei der Kreuztragung auftreten, hat die bildende Kunst direkt aus dem Passionsspiel herübergenommen. — Im Frankfurter Spiel heißt es (v. 3537): Ductor ducit Ihesum ad crucifigendum ...... Ausführlicher ist das Alsfelder Spiel. Die betreffende Stelle lautet:

[34]) Luk. 23, 26.

Ductor dicit ad Ihesum:

(v. 5346) Herre Ihesus, loiß dyn obel sehen!
unßer wylle sail doch geschehen,
und wel dich nu zu recht snoren,
und myt dir den reyen furen!

Diese Gestalt des Führers der Kriegsknechte, der Christus an einem dicken Seil führt, das diesem um den Leib gebunden ist, findet sich im Bilde häufig, u. a. bei Dürer, Große Passion, Israel von Meckenem (B. 17), Hans Wechtlin (P. 37), und Schäuffelin, Speculum passionis. — Die besondere Art, mit der Christus mit dem Seil gefesselt wird, gibt das Donaueschinger Spiel an:

So sy also binden, so kompt Malchus mit grossen seilen und spricht zů sinen gesellen:

(v. 3035) Ir herrn, ich will ouch tůn min teil,
ich bring uns hie die großen seil,
das wir in kȯnnend fůren dar an.
Israhell, du můst nit můssig stan,
se und gůrt ims umb sin lib,
wann der zouferer ist geschib;
solt er uns allen hie entloufen
wir wurdent ein ander roufen.

Diese Gestalt des Führers tritt übrigens auch bei anderer Gelegenheit noch auf, und zwar sowohl vor als auch nach der Kreuztragung. Im Alsfelder Spiele macht der »Ductor« sich auch bei der Kreuzigung viel zu schaffen und im St. Galler Spiele gibt derselbe in der Gestalt des grausamen Rufus bereits bei der Vorführung Jesu vor seine Richter den Ton an. — Ich habe bereits an anderer Stelle[35]) darauf hingewiesen, daß diese Gestalt des Führers der Kriegsknechte beispielsweise in Dürers Kleiner Passion nicht weniger als siebenmal wiederkehrt. —

Auch eine zweite Figur, die häufig in der bildlichen Darstellung der Kreuztragung wiederkehrt, ist der Passionsbühne entnommen. Wir sehen oftmals im Bilde einen Mann, der ein Körbchen mit Zange, Hammer, Nägeln und Stricken in der Hand trägt, neben dem Zuge herlaufen. Das Egerer Spiel führt diese Figur in folgender Weise ein:

Primus schwiczbub dicit:

(v. 5646) Pilate, groß mechtiger richtter und herr,
Ich bitt dich durch dein grosse er,
Du wellest mir verginden also drat
Den karb, der mit dem zeug da stat,
Den wil ich den rittern noch in tragen,
Das si daussen nit durffen klagen:

35) Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text S. 55.

Wo ist hamer, nagel und zang?
Da mit si sich versaumtten lang:
Das wil ich in zu irn henden geben,
Da mit si Ihesum nemment das leben.

Zuweilen ist im Bilde der Mann, der den Korb mit den Marterwerkzeugen in der Hand hält, mit dem Führer der Kriegsknechte identisch, wie beispielsweise in Dürers Grüner Passion, wo derselbe den Korb in der Rechten hält, während er mit der Linken den Heiland gewaltsam am Stricke vorwärts zieht.

Im Bilde sehen wir zuweilen ein oder zwei Personen zu Pferde den Zug begleiten. Wir haben in denselben Kaiphas und Pilatus zu erkennen, die mit zur Richtstätte hinausreiten. Seltener, wie etwa in Dürers kleiner Passion, ist einmal Hannas dabei. — Die Passionsspiele zeigen das gleiche Motiv. In Sebastian Wilds Passionsspiel wird sogar das Mithinausreiten des Pilatus noch näher motiviert; Pilatus sagt hier nämlich, nachdem Jesus abgeführt worden ist:

(v. 867) Ich will gehn auch mit hinauss reytten
Und jnen zuschawen von weytten,
Wie sie mit jrem Kônig schertzen,
Der mich erbarmet in meim hertzen.

Wie schon erwähnt, folgen Maria, Johannes und die heiligen Frauen sowohl im geistlichen Schauspiel, wie auch in der bildlichen Darstellung in der Regel klagend dem Zuge. Die bildende Kunst bringt jedoch ziemlich häufig auch noch eine andere Auffassung; sie läßt nämlich Maria, Johannes und die Frauen nicht dem Zuge folgen, vielmehr vom Hintergrunde her, durch eine Seitengasse herankommen. Maria bricht im Augenblick, wo sie ihres Sohnes ansichtig wird, ohnmächtig zusammen. Wir finden diese Darstellung u. a. bei Israel von Meckenem (B. 17); in der Passionsfolge Lukas Cranachs (B. 6—20); bei Lukas van Leyden (B. 64) und endlich in der berühmten Großen Kreuztragung Martin Schongauers (B. 21). — Im Passionsspiel ist mir diese eigentümliche Auffassung nicht begegnet, dieselbe geht vielmehr zurück auf das 46. Kapitel der Vita Christi des Bonaventura. — Es ist nur zu begreiflich, daß die bildenden Künstler sich gern an diese freie Ausgestaltung des Bonaventura hielten, die ihnen gestattete, die Gruppe der Verwandten und Freunde Christi von der Rotte seiner Widersacher abzusondern und denselben eine liebevollere Aufmerksamkeit zu widmen, als dies bei der üblichen Art der Darstellung, wo sie dem Zuge folgten, möglich war.

Folgten Maria und die Ihrigen dem Zuge, so lag es nahe, daß es zwischen ihnen und den Feinden Christi zu Reibereien kommen mußte. Das Passionsspiel macht hiervon auch nur zu häufig Gebrauch. Die

Kriegsknechte versuchen Maria und die Frauen gewaltsam fortzutreiben. Im Alsfelder Passionsspiel ist es sogar Kaiphas selbst, der diese Rolle übernimmt.

Caiphas dicit:

(v. 5368) Ganck von uns, du boßes wypp!
dissen trogener drug dyn boßer lipp,
der uns hot bracht yn disse noit:
darumb hie hude den toit
muß lyden an diesßem tage!
were nach ßo groiß dyn klage,
ßo enmagestu uns nyt erweichen!
ganck von uns! mer woln dich anders streichen!

Ein Kriegsknecht, der Maria und die Frauen laut anschreit, findet sich in Dürers Kupferstichpassion; ein Kriegsknecht, der dieselben gewaltsam fortzutreiben sucht, in Hans Multschers Altar im Museum zu Berlin. Eine direkt widerliche Szene gibt das Triptychon mit Passionsdarstellungen von der Hand Lukas Cranachs in der Münchener Pinakothek (Nr. 276). Maria folgt weinend dem Zuge; einer der Kriegsknechte kehrt sich nach ihr um, reißt sich seinen Mund mit beiden Händen weit auseinander und streckt die Zunge heraus, um ihr so ihr Weinen und Plärren nachzumachen. Das nämliche Motiv, allerdings erst bei der Kreuzigung, findet sich auf einem Gemälde der Großherzogl. Galerie zu Darmstadt.[36]) — Auf einem Blatte des Meisters der Liebesgärten (Lehrs, Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, Nr. 7) sind, um die Marter der Kreuztragung noch zu erschweren, an dem unteren Saume des Gewandes Christi Bleigewichte befestigt. Nach Lehrs' Angaben findet sich dasselbe Motiv auch noch auf einem Schrotblatt des Germanischen Museums (Inv. H. 1698). — Im Passionsspiel ist mir das letztere Motiv nirgends begegnet, hingegen ein anderes, das sich wiederum für die bildliche Darstellung nicht verwenden ließ; im Haller und Egerer Passionsspiel wird Christus nämlich das Sprechen verboten.

In einzelnen Spielen begleitet Maria ihren Sohn nicht bei der Kreuztragung; so im Frankfurter Spiele, wo sie erst nach der Kreuzigung durch Johannes über das, was geschehen ist, unterrichtet wird, und in Sebastian Wilds Passionsspiel, in dem die Figur der Maria überhaupt nicht vorkommt. Analoga in der bildlichen Darstellung habe ich nicht gefunden.

[36]) Abgebildet in den »Jahrbüchern der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen«. Bd. XXI, S. 61.

Auf einen Punkt, der allerdings auch bereits früher hätte besprochen werden können, möchte ich hier noch zurückkommen. Es handelt sich darum, daß wir in den bildlichen Darstellungen der einzelnen Passionsszenen (bei der Verspottung, Geißelung, Dornenkrönung, Schaustellung und Kreuztragung) neben den Erwachsenen häufig Kinder angebracht finden. In den seltensten Fällen ist es nur die Neugierde, die dieselben herbeiführt, wie etwa in der Vorführung Christi vor den Hohenpriester in der runden Passion Lukas van Leydens (B. 59), oder in der Verspottung Christi aus der gleichen Folge (B. 60), wo ein Knabe neugierig fragend sich von einem Alten erklären läßt, was geschieht und weshalb —, zumeist mischen die Kinder sich dreist unter die Schar der Höhnenden und Spottenden. Bald blasen sie in roher Lust auf Radauinstrumenten, um den allgemeinen Lärm noch zu vermehren (Dürer, Große Passion, Geißelung), bald erheben sie wie die Erwachsenen höhnend die Hände (Hans Holbein d. Ä., Ecce homo, Münchener Pinakothek Nr. 198), bald schreien sie dem Heiland Schmähworte ins Gesicht (Lukas van Leyden, Runde Passion, Geißelung und Ecce homo (B. 61 und 63), bald heben sie Steine vom Boden auf, um nach ihm zu werfen (Hans Holbein d. Ä., Kreuztragung Christi, Münchener Pinakothek Nr. 199 und Hans Multscher, Kreuztragung, Altar von 1437, Museum Berlin). So absolut sicher es mir scheint, daß dieser in seiner Roheit direkt widerliche Zug, auch Kinder als Peiniger Christi auftreten zu lassen, der Passionsbühne entlehnt ist, so ist es mir doch nicht möglich gewesen, hierfür bestimmtere Anhaltspunkte zu gewinnen. Im ganzen habe ich zwei Stellen gefunden, die auf die Anwesenheit auch von Kindern im Passionsspiel auf dem Leidenswege Christi (bei anderer Gelegenheit kommen ja Kinder im geistlichen Schauspiel öfters vor) hinweisen können. Im Augsburger Passionsspiel schreibt, wie Christus im langen Zuge vor Pilatus geführt wird, die Bühnenanweisung vor (v. 1055): »vnd all iuden im Råt clain vnd groß gand mit in« und in der Brixener Passion heißt es in der Kreuzaufrichtung:

(v. 2517) Klain und groß, wo ier seit, hab kainer Rue:
Kumbt und greiffet alle geleich zue . . . .

Die Art, wie Christus sein Kreuz trägt, hat in der bildlichen Darstellung verschiedene Auffassungen zugelassen. Im wesentlichen haben wir drei Typen zu unterscheiden. Am beliebtesten und zugleich auch vom ästhetischen Standpunkt aus am wohlgefälligsten wirkend ist diejenige Art der Darstellung, die das Kreuz Christus auf der Schulter liegend zeigt, den Kreuzesstamm nach hinten gerichtet. Die Längsachse des Kreuzes und der Körper des zur Erde gesunkenen Heilandes haben

hier die gleiche Richtungstendenz. — Weniger günstig ist die Wirkung, wenn der Kreuzesstamm nach vorn gerichtet ist, wie wir dies etwa beim Meister des Erasmus (P II, p. 220 Nr. 71) und in der kleinen Kupferstichpassion des unbekannten Meisters finden, den Passavant Bd. II, p. 148 anführt. Es entsteht in diesem Falle ein schroffer Winkel zwischen der Längsachse der Gestalt des Heilandes und der des Kreuzes. Dürer hat allerdings in seiner Kupferstichpassion gezeigt, daß auch diese zweite Art, das Kreuz zu tragen, die günstigste Wirkung erzielen kann, wenn man nämlich einmal Christus nicht zur Erde sinkend, sondern stehend gibt, und zweitens den Stamm des Kreuzes nicht in seiner ganzen Länge sichtbar werden läßt. — Die dritte Art, das Tragen des Kreuzes zu versinnbildlichen, ist endlich die unglücklichste. Sie zeigt den Stamm des Kreuzes wieder nach hinten gerichtet, jedoch nicht wie in den beiden früheren Auffassungen das Kreuz mehr oder weniger auf die hohe Kante gerichtet, dem Heiland auf der Schulter ruhend, vielmehr demselben in seiner ganzen Breite auf dem Rücken liegend. Die Absicht, die der bildende Künstler hierbei verfolgte, war augenscheinlich die, den Gedanken, daß Christus durch die schwere Last des Kreuzes zu Boden gedrückt werde, recht eindringlich zur Anschauung zu bringen. Ist ihm dies allerdings hiermit auch gelungen, so wirkt auf der anderen Seite diese ganze Art der Auffassung so überaus brutal und nebenbei so unglaublich plump, daß der künstlerische Eindruck, den dieselbe in uns erweckt, stets ein im höchsten Grade unerfreulicher bleibt. Ich habe diese dritte Art der Darstellung gefunden beim Meister des Amsterdamer Kabinets (Lehrs 13), bei Hans Schäuffelin (B. 33) und endlich in dem schon mehrfach erwähnten Altar Hans Multschers im Berliner Museum.

Fast immer findet sich im Passionsspiel bei der Darstellung der Kreuztragung auch die Gestalt der Veronica. Es ist ja begreiflich, daß die Verfasser geistlicher Schauspiele auf diese bühnenwirksame Episode nicht gern verzichten wollten. Die typische Art, diese Szene zur Darstellung zu bringen gibt die Frankfurter Passion:

Veronica clamat post Ihesum:

(v. 3597) Eya, lieber herre myn:
ich bit dich durch die martir dyn,
du wollest mir doch etwas geben,
das ich an dich, diewil ich leben,
gedencken mag an underlaiß!

Salvator dicit:

Veronica, gang herzu bas!
hastu ein sleier by dir,
den saltu itzunt geben mir!

Veronica dat sibi pepulum, et dicit Salvator:

Sehe, das hab dir nu zur letze:
damit saltu dich ergetzen!

Deinde gavisa Veronica currit ad alias mulieres dicens:

Secht, ir lieben swistern myn:
sal das nit ein groß wunder gesein?
schauwent des herren angesicht!
noch gleuben die bosen Judden nicht!
den schatz halt ich, wil ich leben,
das mir der herre hude hat gegeben!

Et sic Veronica vertat se ad populum dicens:

Nu schauwet beide, arme und rich,
und biddent got gar flißlich,
das wir hernach mit guden rat
sehen die ewige trinitat!

Die Szene wird auf der Passionsbühne jedoch zuweilen auch anders behandelt. Sehr interessant ist so die Abweichung, die die Haller Passion gibt; hier wird das Schweißtuch ganz im Sinne der katholischen Kirche durch den Heiland selbst zur wundertätigen Reliquie gestempelt. Wie Christus der Veronica das Tuch zurückgibt, sagt er zu ihr:

(v. 1089) Diese lecz ich dir da schenckh:
Meines pittern leiden dapey gedenckh.
Und wer dises angesicht eret:
Was er mich pit, das wirt er gberet,
Das da zimlich zu pitten ist; . . . . .

In der Sterzinger Passion kommt die Gestalt der Veronica zwar auch vor, jedoch ist hier weder von dem Schweißtuch noch von dem Wunder die Rede. Veronica beklagt vielmehr nur das harte Geschick Christi und seiner Mutter und wendet sich an die Zuschauer mit der Mahnung, stets derselben eingedenk zu bleiben.

Im Bilde finden wir zweierlei Auffassungen; entweder ist Veronica mit im Zuge der Kreuztragung gehend dargestellt, wie dies die angeführte Szene des Frankfurter Spieles wiedergibt (diese Auffassung ist die bei weitem häufigere), oder aber das Schlußmotiv dieser Szene, wie Veronica sich an die Zuschauer wendet und ihnen das Tuch vorweist, auf dem das Antlitz des Herrn sich abgedrückt hat, ist herausgegriffen und zu einer selbständigen bildlichen Szene verarbeitet, wie wir dies beispielsweise in Dürers Kleiner Passion antreffen. Mit dieser letzteren Art der Darstellung wollen wir uns noch etwas näher beschäftigen.

Dürer gibt seine Kleine Passion im Sinne eines stetig fortlaufenden Berichtes der tatsächlichen Geschehnisse der Leidensgeschichte Christi. Mit dieser Darstellung des Schweißtuches der Veronica, die zwischen

Kreuztragung und Kreuzigung eingeschoben ist, wird er nun aber mit einem Male diesem Prinzip untreu. Weniger störend wäre es noch gewesen, wenn er die Heilige mit dem Schweißtuch allein dargestellt hätte, man hätte dann höchstens einwenden können, der Meister sei von der bisher rein erzählenden Art der Darstellung hier plötzlich zur kontemplativen übergegangen; Dürer bringt jedoch im Vordergrunde, rechts und links von Veronica stehend, noch die Gestalten des Petrus und Paulus an, die weder in dem vorhergehenden, noch in dem nachfolgenden Blatte vorkommen, und hierdurch geht er nun allerdings der strengen kompositionellen Einheitlichkeit, die im übrigen diese ganze Bilderfolge beherrscht, verlustig, indem nämlich dieses Blatt sich zum Intermezzo im eigentlichen Sinne gestaltet. — Ohne weiteres drängt sich uns hier die Frage auf: wodurch hat sich Dürer, der alles, was er tat, so wohlweislich bedachte, zu dieser Freiheit im Aufbau seiner Bilderfolge bestimmen lassen? Und auch hier dürfen wir wohl sagen, daß die Passionsbühen es war, deren Beispiel ihm diese Freiheit nahelegte. Im Passionsspiel sind nämlich derartige Intermezzi, derartige Szenen, die die dramatische Einheitlichkeit der Handlung und den logischen Fortgang derselben in willkürlichster Weise unterbrechen, an der Tagesordnung. Ich führe im folgenden einiges hierher Gehörige an. — Im St. Galler Passionsspiele tritt am Schluß einer jeden Szene der heilige Augustinus auf und kündigt an, was nun folgt; im Egerer Passionsspiele erscheint nach der Verspottung und nach der Dornenkrönung ein Engel auf der Bühne, der den Zuschauern anempfiehlt, sich das Leiden Christi zu Herzen gehen zu lassen. Im Frankfurter Passionsspiel übernimmt wieder Augustinus die Rolle des Moralpredigers; beispielsweise nachdem Judas sich erhängt hat, wendet Augustinus sich an das Publikum mit den Worten:

(v. 2671) By Judas sij uch kunt gethan,
das ir alle sullet ruwen han
umb uwer sunde und mißfellen
das ir nit komet in die hellen! etc. . . .

(Schluß folgt.)

Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien.

Die Bilder des Dosso Dossi, Dresdner Galerie Nr. 128 und Nr. 129, werden von dem Katalog als »Vision der vier Kirchenväter« bezeichnet. In dem erklärenden Texte zu Nr. 128 heißt es irrtümlich:

»oben setzt Christus der links neben ihm auf den Wolken knieenden Maria die Krone aufs Haupt«.

Im Bilde ist der Vorgang ein anderer, der gleiche wie auf Nr. 129: Gott Vater — nicht Christus — erhebt die Rechte ohne jedes Attribut; seine Linke streckt den Stab gegen Maria aus. Maria trägt in beiden Gemälden keine Krone, sodaß das Motiv einer Krönung Marias sich ausschließt.

Das Thema beider Bilder ist die unbefleckte Empfängnis, der die untere Gruppe der Kirchenväter in eifriger Unterredung zuschaut.

Knapp hat in seinem »Piero di Cosimo« auf die Darstellung dieses Themas in der italienischen Kunst hingewiesen (S. 13). Durch Entzifferung der Inschriften auf dem Jugendwerke des Piero in San Francesco bei Fiesole hat er seine Behauptung belegt. Das Charakteristische für dieses Thema ist der von Gott Vater über der Maria ausgestreckte Stab. Auch bei Piero findet sich schon wie bei Dosso die untere Gruppe der Heiligen.

Knapp kannte damals nur ein Bild mit der gleichen Darstellung, das in der Kapelle Peruzzi (Alinari 3974), welches er als »dem Granacci verwandt« bezeichnet. Statt der Gruppe von Heiligen sehen nur Rochus und Sebastian dem Wunder zu.

Wiederum irrtümlich vom Katalog der Altenburger Galerie wird Nr. 177 der dortigen Sammlung als »Krönung Marias« angeführt (»altertümelnde Arbeit wahrscheinlich vom Ende des 17. Jahrhunderts«). Maria kniet ohne Krone, den Kopf in ein Tuch gehüllt, vor Gott Vater. Dieser streckt rechts das Szepter gegen sie aus und hält in der Linken die Weltkugel. Unten die typische Gruppe der vier Kirchenväter.

Anders hat Signorelli die »Immaculata« im Dome von Cortona angeordnet. Auch hier hält Gott Vater (der hinter der Maria thront) den Stab mit seiner Rechten über ihr, in seiner Linken ruht die Weltkugel. Unten wiederum eine Gruppe verehrender Männer, darunter König David. Während aber in allen frühern Bildern Maria vor Gott Vater knieend dargestellt wird, steht sie bei Signorelli in der Mitte des Bildes und sieht mit verzückten Augen nach oben bereits in jener späteren Auffassung, welche im 17. Jahrhundert ihren klassischen Ausdruck fand.

Henriette Mendelsohn.

Ein Nachtrag zu »Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV.«

In den von mir unter obigem Titel mitgeteilten archivalischen Notizen (im lfd. Jahrgang des »Repertoriums«)[1]) habe ich sowohl auf den mutmaßlichen Vater Sebalds, den im Jahre 1311 als Bürge bei der Aufnahme eines »Sifrit Glaser« zum Neubürger in Nürnberg genannten »Winschroter maler« hingewiesen, als auch einen, in den Meisterlisten der Jahre 1363 und 1370 vorkommenden Fritz Weinschröter, den Sohn oder Bruder des Meisters, als dessen künstlerischen Erben bezeichnet. Ich kann nun nachträglich bezüglich des Fritz Weinschröter eine weitere archivalische Notiz vom Jahre 1398 beibringen, bezüglich des Vaters wenigstens eine Mutmaßung über dessen Vornamen und Heimat äußern.

Die von mir neuerlich festgestellte Erwähnung des ersteren findet sich in einem der im k. Kreisarchiv Nürnberg verwahrten sog. Klagebücher des Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg, das sind kurze protokollarische Aufzeichnungen über die Person des Klägers und Beklagten, sowie über den Inhalt der erhobenen Klage. Der die Jahre 1394—1398 umfassende Band 1 dieser Klagebücher enthält nun folgenden Eintrag:

Judicium in Furt feria quarta post Katherine (= 27. November) anno domini (13)98.

Fol. 183b.[2]) Fridrich Weinschröter der Möler von Nuer[nberg] [klagt] ad Seybrechten Örtolff, darumb das er im gesprochen hat[3]) für der (sic!) von Vestenberg vmb Stechtzewge vnd

[1]) Ich möchte die hier gebotene Gelegenheit benützen, einen mir eingangs des Aufsatzes unterlaufenen Irrtum zu berichtigen. Ich war der Ansicht, daß Burg Karlstein nicht nur unter diesem Namen, sondern auch als »Karlsburg« erscheint, doch ist dies nicht richtig.

[2]) Das Blatt, welches unsern Eintrag enthält, kam beim Einbinden an die falsche Stelle unter die Protokolle des Jahres 1397; es gehört richtig an den Schluß des Bandes hinter Fol. 320.

[3]) Einem sprechen für einen = jemandem Bürgschaft für einen leisten. Lexer, Mittelhochdeutsch. Handwörterbuch, Bd. 2 (1876) s. v. sprechen. Hier steht allerdings der Genetiv bei für.

türneystzewge, X gulden wert, vnd die wolt er im selber betzalen. d[amnum] X gulden.

Aus diesem Protokoll geht hervor, daß Friedrich Weinschröter für einige dem fränkischen Rittergeschlecht der Vestenberg angehörige Adelige Stech- und Turnierzeug bemalt, das heißt wohl Schilde und Pferdedecken mit Wappen verziert hatte. Für die Bezahlung der Arbeit war ein gewisser Seybrecht Ortolff als Selbstschuldner Bürge geworden, hatte dann aber die Bezahlung verweigert oder verzögert; aus der Verfolgung seiner Ansprüche war dem Kläger ein Schaden von 10 fl. erwachsen, dessen Ersatz er nun neben dem Arbeitslohn einklagt. Über den Ausgang der Sache liegt keine weitere Angabe vor.

Was sodann meine Vermutung über Vorname und Herkunft des 1311 erscheinenden Malers Weinschröter, den ich als Vater des Sebald bezeichnen möchte, betrifft, so lautete dieser Vorname vielleicht Hermann und stammte er aus dem ca. 25 km südöstlich von Nürnberg gelegenen Städtchen Hilpoltstein.[4])

Im Jahre 1311 erscheint er als »Winschroter maler«, wie oben mitgeteilt, als Bürge bei Aufnahme eines »Sifrit Glaser«.[5]) Dieser letztere ist nun vielleicht identisch mit einem Sifrit de Vtenhoven (= Uttenhofen, ein Dorf nordöstlich von Hilpoltstein), der im Jahre 1305 und dann wieder 1307 als Bürger aufgenommen wird,[6]) wobei im Jahre 1305 »Ekker de Lapide (= Hilpoltstein) et pictor de Lapide« und 1307 »Herman maler et Ekker« als Bürgen genannt werden.[7]) Daß der Letztgenannte »Herman maler« mit jenem 1305 erwähnten »pictor de Lapide« identisch ist, ergibt sich zweifelsfrei aus der Tatsache, daß in beiden Fällen derselbe Mitbürge (Ekker) bei Aufnahme desselben Sifrit de Vtenhoven aufgeführt wird.

Dürfen wir nun tatsächlich annehmen, daß der 1305 und 1307 erscheinende Sifrit de Vtenhoven mit jenem Sifrit Glaser von 1311 ein

---

4) In älterer Zeit stets nur »Stein« (Lapis) genannt. Den volleren Namen erhielt es später nach den verschiedenen Hilpolt von Stein, den letzten Besitzern der Herrschaft und Burg Stein. Siegert, Geschichte der Herrschaft etc. Hilpoltstein. Verh. des hist. Ver. v. Oberpf. u. Regensbg., Bd. 20 (1861).

5) K. Kreisarchiv Nürnberg, M. S. 314a, Neubürgerververzeichnis v. J. 1311: Sifrit Glaser, fidejusserunt Heinr[icus] Wusto sartor et Winschroter maler ante Michahel[is] sabbato (= 25. September).

6) Diese wiederholte Zulassung zum Bürgerrecht (ad concivatum) mit der Verpflichtung eine gewisse Anzahl von Jahren in der Stadt zu wohnen (residentiam habere in civitate) ist eine häufige Erscheinung in diesen ältesten Bürgerlisten.

7) Ebenda 1305: Sifrit de Vtenhoven, fidejusserunt Ekker de Lapide et pictor de Lapide Thome Cantuarien[sis] (= 29. Dezember).

1307: Sifrit de Otenhoven, fidejusserunt Herman maler et Ekker circa nativitatem beate virginis (8. September).

und dieselbe Persönlichkeit ist,[8]) so entstünde folgende Namensgleichung: pictor de Lapide (1305) = Herman maler (1307) = Winschroter maler (1311).[9]) Jener »Herman maler« mag übrigens ein Mann von Ansehen und allgemeinem Vertrauen gewesen sein, denn noch zweimal in den Jahren 1310 und 1312 erscheint er als Bürge bei der Aufnahme eines gewissen Ch. Oberlin und eines Fritz Schewezlant.[10]) Auch der 1309 als Bürge aufgeführte »Her[man] glaser« ist wohl mit ihm identisch.[11])

Albert Gümbel.

---

[8]) Im J. 1311 wurde auf Klage »Sifridi de Vtenhoven« ein gewisser Heinrich Nordelinger wegen Verwundung der Ehefrau des Ersteren aus der Stadt verwiesen.

[9]) Zu vergleichen wäre auch der Anm. 28 meines Aufsatzes erwähnte Herman Weinschröter v. J. 1370.

[10]) K. Kreisarchiv Nürnberg, M. S. 314a, Neubürgerverzeichnis v. J. 1310: Ch. Oberlin, fidejusserunt Herm[an] maler er Fritz Eppellin feria VIa ante Katerine (= 20. Novbr.). Auch dieser Oberlin stammte aus Hilpoltstein, wie aus einem Neubürgerverzeichnis vom Jahre 1322 (k. Kreisarchiv, M. S. 229) hervorgeht. Es findet sich dort vorgetragen: Oberlin de Lapide, fidejusserunt Fritz Arnolt et Fritz Eppellein in crastino Symonis et jude (= 29. Oktober). Vielleicht dürfen wir aus dieser Notiz noch weiter schließen, daß unser Maler Herman damals (1322) schon tot war, denn bemerkenswerterweise erscheint hier wiederum der gleiche Fritz Eppellein als Bürge wie im Jahre 1310 bei Aufnahme desselben Oberlin, nicht aber jener »Herman maler«, an dessen Stelle ein Fritz Arnolt getreten ist.

1312: Fritz Schewezlant, fidejusserunt Herm[an] maler et Heinricus Lohener Nicolai in crastino (= 7. Novbr.).

[11]) Ebenda 1309: Woffenberger et Reicherus, fidejusserunt Ch. Pilgrim et Herm[an] glaser sabbato ante Michahelis (= 27. Septbr.).

Zu Lucas Cranach.

Auf dem Holzschnitt Cranachs: Christus und die Samariterin (Lippmann 30) stehen bekanntlich an der Brunnenmauer die Buchstaben LVC. Zum Teil hat man angenommen, das seien die Anfangsbuchstaben des Namens L(ucas) v(on) C(ranach), hat sie demgemäß durch Punkte getrennt und auch wohl darin den Beweis dafür gesehen, daß Cranach durch den Wappenbrief von 1508 geadelt worden sei. Mit Recht erhebt Flechsig in seinen Cranachstudien (Band I S. 61) dagegen Einspruch. Der Adel war Cranach durch den Wappenbrief nicht verliehen. Flechsig geht noch weiter: Das LVC bezeichnet „nicht den Meister Lucas, der den Holzschnitt geschaffen hat, sondern den Evangelisten Lucas, bei dem die Erzählung von Christus und dem samaritanischen Weibe steht.“ Nun muß es ja freilich wunderlich erscheinen, wenn eine Signatur, die auf den Künstler bezogen werden kann, plötzlich nicht mehr auf ihn gehen soll, sondern auf die Quelle, aus der die Darstellung geschöpft ist. Immerhin scheint die Hypothese bei oberflächlichem Zusehen etwas für sich zu haben. Nichtsdestoweniger ist sie vollständig hinfällig; denn die Erzählung findet sich bei Lucas überhaupt nicht, sondern nur bei Johannes (Kap. 4). Man wird sich also schon daran gewöhnen müssen, das LVC als Künstlersignatur für Lucas Cranach gelten zu lassen. Ob eine Beziehung auf L(ucas) v(on) C(ranach) an sich gänzlich ausgeschlossen erscheint — da er »von« Cranach stammte, konnte er sich nach dem durchaus üblichen älteren Sprachgebrauch auch als von Cranach bezeichnen — wird sich schwer entscheiden lassen. Da er aber nach Schuchardt (I S. 17) in den Urkunden nur einmal so bezeichnet wird, so ist es nicht übermäßig wahrscheinlich.

Karl Simon-Posen.

Literaturbericht.

Malerei.

Robert Vischer. Peter Paul Rubens. Berlin, Bruno Cassirer 1904. 142 S.

»Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde« hat Robert Vischer auf dem Titelblatt seine Arbeit zubenannt — eine Abwehr an diejenigen, die ein Buch nur auf neue Tatsachen hin ansehen. Wer aber so viel über einen Meister zu sagen weiß, wer, mehr noch, was er sagt, in so geläuterter Form sagt, darf darauf zählen, daß auch unter den Fachgenossen sich viele finden, die ihm mit Vergnügen folgen.

In der Charakteristik des Meisters, die nicht ganz die Hälfte des Buches umfaßt, wird nicht ein wesentlicher, für das Verständnis dieser grandiosen und völlig einheitlichen Persönlichkeit, die Rubens war, notwendiger Zug vermißt werden. Sein Entwicklungsgang, die Einflüsse, die er in Italien empfing, sein Verhältnis zur Natur und seine Auffassung von dieser sind mit breiten, meisterhaften, ja direkt Rubensschen Strichen dargelegt.

In einem »Beiwerk« überschriebenen zweiten Abschnitt gibt Vischer eine Auswahl von »pièces justificatives«. Hier kommt Rubens selbst, die Zeitgenossen und die namhaftesten Forscher zum Wort. Auf den sehr bedeutsamen Abschnitt »Sein Kolorismus«, S. 77—103, sei nachdrücklich hingewiesen.

Einige Hinweise sind in den »Anmerkungen« (S. 121 ff.) gegeben, und ein »Nachwort« legt die Anschauungen von Julius Lange über Rubens kurz und kritisch dar.

In einer Zeit, die an Einzelforschung so viel hervorbringt, erfreut eine knapp zusammenfassende, rein charakterisierende Darstellung, wie sie Vischer bietet. Freilich: nur wer seinen Stoff meistert, der findet auch so künstlerische Form. Daß jene Vorbedingung fehlt, trägt gewiß an vielem Mißlungenen in der Gegenwart die Schuld. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann Vischers Buch vorbildlich sein.

Es gehört zu denjenigen, die es bewirken können, daß das Interesse an der Kunstgeschichte nicht ganz erlischt — bei den »unzünftigen Kunstfreunden«. *G. Gr.*

Kunsthandwerk.

Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Herausgegeben von **Otto v. Falke** und **Heinrich Frauberger**. Frankfurt a. M. 1904. Joseph Baer u. Co., Heinrich Keller. Mit 130 Lichtdrucktafeln, 25 farbigen Lichtdrucktafeln und 55 Textabbildungen.

Die vorliegende Publikation ist keineswegs nur ein Prachtwerk, welches dazu dient, die Kunstwerke, die eine glückliche Gelegenheit zusammengeführt hat, in Abbildungen festzuhalten und damit ein bleibendes Andenken in der Bücherwelt zu schaffen, sondern sie bedeutet sehr viel mehr, sie ist eine hervorragende wissenschaftliche Leistung und bringt zum ersten Male Ordnung in ein kunstgewerbliches Gebiet, dessen Erzeugnisse den kostbarsten Teil der mittelalterlichen Kirchenschätze ausmachen, das Email.

Dem Ausstellungsprogramm gemäß sind nur die deutschen Schmelzarbeiten herangezogen, doch sind es auch gerade diejenigen, über die man bisher am wenigsten feste Urteile besaß, während das byzantinische und das Limousiner Email schon eingehendere Behandlung gefunden haben.

Die Verfasser behandeln zuerst den Zellenschmelz auf Gold, dessen Glanzzeit in Deutschland in das Ende des 10. Jahrh. fällt. Die Ausstellung zeigte einige der bedeutendsten Stücke, wie den Trierer Andreas-Tragaltar. Da der Ursprung dieser Kunst byzantinisch ist, so besteht die Streitfrage hauptsächlich darin, ob die einzelnen Stücke byzantinischer Import oder in Deutschland gemacht sind. Die Entscheidung ist da nicht leicht, beides scheint nebeneinander hergegangen zu sein, manche Stücke sind zu roh, als daß sie für importiert gelten können, andere geben sich, wenn auch nicht als schlechte, so doch mindere Nachahmung besserer zu erkennen und lassen die besseren daher leicht als fremdes Vorbild erscheinen, zumal wenn auch die ornamentalen Formen durchaus byzantinisch sind, wie bei einzelnen Stücken des Andresaltares. Auch v. Falke kommt nicht überall zu einer absolut sicheren Entscheidung. Man hat hier zu wenig feste Anhaltspunkte. Wenn d. V. die Emails des Petrusstabes des Egbert von Trier als einheimisch betrachtet, weil sie sich der Form der Hülle genau anpassen, so mag dies wohl richtig sein, aber man könnte einwenden, daß durch die Theophano, der auch in diesem Buche ein großer Einfluß auf die Einbürgerung byzantinischer Kultur zugestanden wird, ebensowohl ein byzantinischer Goldschmied der Trierer Werkstatt zugeführt sein kann, und wenn andrerseits die Emails auf dem Aachener Evangeliendeckel (Taf. 7) für griechischen Import gehalten werden, weil sie eine Hinzufügung aus dem Ende des 10. Jahrh. bilden, während die übrigen Teile des Einbandes schon dem 9. Jahrh. angehören, so mag auch

hier die Zuweisung richtig sein, aber den Grund kann man hier erst recht nicht zugestehen, denn der Einband ist meines Erachtens vollständig einheitlich, aus der Zeit um 1000, auch gehört das Elfenbeinrelief zu den byzantinischen, deren Einführung erst seit dem Ende des 10. Jahrh. nachzuweisen ist und die getriebenen Goldreliefs haben zu starke Beziehung zum Aachener Antependium um das Jahr 1000, als daß man sie vor diese selbe Zeit zurückdatieren könnte. Daß die schleifenartigen Bänder sich auch schon in karolingischer Zeit, dort aber in gröberer Form, finden, kann dagegen nicht die Wage halten. Kunstgeschichtlich ist diese ganze Frage nicht sehr wichtig. Daß Byzanz die Lehrerin ist, ist klar; daß die Schüler es zu einer großen Fertigkeit brachten, zeigen ebenfalls noch Stücke genug; daß die Technik noch durch das elfte Jahrhundert gepflegt wurde, beweist die Serverinsplatte in Köln (Taf. 2). Die genaue Trennung im einzelnen spitzt sich zu einer Kennerfrage zu.

Von viel größerer Bedeutung ist die Behandlung des eigentlich abendländischen Grubenschmelzes. Der Verfasser legt in anschaulicher Weise dar, wie die Grundlage für alle die Wandlungen vom Zellen- zum Grubenschmelz in dem Wechsel des Materials beruht. Statt des byzantinischen Goldes nimmt man Kupfer, daher verschwinden die transparenten Emails, die Sparsamkeit des Metalles hört auf, und dickere Platten führen zum Einstechen der Gruben. Die Zellentechnik bleibt daneben, besonders bei geometrischen Ornamenten, bestehen und »gemischtes Email« gilt keineswegs als ein Zeichen der Übergangszeit, sondern bildet sich auch später durch praktische Anpassung an ornamentale Erfindung.

Die Methode, die der Verfasser befolgt, um Ordnung in die zahlreichen Tragaltäre, Reliquienschreine und Gerätschaften zu bringen, ist die einzig richtige. Er bildet Gruppen von formal und technisch übereinstimmenden Stücken und versucht dann die zusammengehörigen Arbeiten durch äußere Angaben bei diesem oder jenem Stücke zeitlich und örtlich festzulegen. Auf diese Weise gelangt er zu neuen und interessanten Resultaten. Als unbedingt wichtiges Zentrum stellt sich Köln heraus und zwar das Benediktinerkloster St. Pantaleon; hier laufen alle Fäden zusammen, es folgen dann Aachen, Trier, Hildesheim und neben Köln und unabhängig von diesem die Tätigkeit in der Maasgegend, mit ihrem Mittelpunkt wahrscheinlich in Lüttich. Siegburg, das bisher als eine Hauptquelle für die rheinischen Emails des 12. Jahrhunderts galt, wird entthront und den in Siegburg noch vorhandenen Werken eine fremde Provenienz zugewiesen.

Es glückt dem Verfasser nun auch, für die meisten Gruppen eines Künstlernamens habhaft zu werden, und so registriert er die Hauptwerke unter diese Namen, was dem Gesamtaufbau ein sehr festes und klares

Gefüge gibt. Dieses Zusammenfügen von Meistergruppen und Werkstattgruppen ist mit Freude zu begrüßen, es erleichtert die Übersicht und das sichere Urteil des Verfassers bringt uns das Verwandte zueinander. Ein etwas größerer Vorbehalt als der Verfasser zugesteht, scheint mir aber doch am Platz zu sein in bezug auf die Grenzen der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten. Hier scheint mir doch häufig ein größerer Nachdruck auf eine Teilung in Werkstätten oder wenigstens in Werkstattgenossen an Stelle der Konzentration auf einen zufällig erhaltenen Meisternamen nötig. Wenn hierauf im folgenden zuweilen hingewiesen wird, so tut dies der Hauptleistung, die im richtigen Gruppieren bestand, keineswegs Eintrag.

Wir lernen zunächst die Gruppe des Eilbertus Coloniensis kennen, der sich auf einem Tragaltar im Welfenschatz als Verfertiger nennt. Stilistisch schließen sich die Arbeiten zusammen in Aufbau und Ornamentik. Zu ihnen gehört der 1129 datierte Viktorschrein in Xanten, und so erhält die Gruppe ein festes Datum. Leider ist gerade dieses Werk in sehr schlechter Erhaltung auf uns gekommen und mit vielen späteren Zutaten versehen. Es bleiben nur die kleinen Pfeiler mit ihren ornamentalen Emails zur Vergleichung übrig. Diese aber sind so viel sorgfältiger in der Ausführung (ebenso wie die Kapitelle und Basen der Pilaster) und zugleich so viel abwechslungsreicher in den Motiven als die ganz einförmigen des Welfentragaltars, daß es mir zu gewagt erscheint, sie derselben Hand zuzuschreiben; auch die Verwandtschaft in der Schrift, auf die der Verfasser nachdrücklich hinweist, ist nicht größer, als daß sie auf gleiche Zeit und Gegend schließen läßt, einzelne Buchstaben, wie z. B. das R sind bei dem Xantener Schrein ganz individuell unterschieden. Und andrerseits wechseln auch oft bei ein und demselben Stücke die Schriften so sehr, daß man damit wenig scharf operieren kann.

Die Lokalisierung wird durch einen aus Köln stammenden Tragaltar im Darmstädter Museum genauer bestimmt, dessen Stifter sich Volbero nannte. Der Nachweis eines Benediktiners dieses Namens, 1117—1165 erst als frater, dann als custos und schließlich als Abt im Kloster St. Pantaleon, bestätigt diese Stätte als Ausgangspunkt der Arbeiten. Auch dieses Werk ist leider wiederum ziemlich dürftig in der Emailausstattung und bietet dafür nicht sehr viele Anhaltspunkte. Daneben wäre noch eine andere Stiftung desselben Mannes heranzuziehen, es ist eine hervorragend schöne Platte, die, aus ihrer ursprünglichen Zusammensetzung herausgelöst, offenbar von einem modernen Händler zur Restaurierung eines Limousiner Reliquiars im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Sammlung des Prinzen Friedrich Karl) verwandt worden ist. Die Figuren der Kreuzigung, des Noli me tangere und der Frauen am

Grabe sind in Vergoldung ausgespart, Grund und gegenständliches Inventar emailliert, und zwar in selten vielfarbigen und zarten Tönen, wie dreierlei verschiedenem Grau, Türkis, Gelbgrün, Gelb, wenig gelblichem Rot und Weiß. Das sonst beliebte kräftige Blau fehlt ganz. Auch die rosa fleischfarbene Emaillierung der an den Figuren eingravierten Zeichnung ist etwas Außergewöhnliches. Der neben dem Kreuze stehende Märtyrer Ferrutius läßt darauf schließen, daß es sich um den Rest einer Stiftung für das Benediktinerkloster Bleidenstadt zwischen Mainz und Frankfurt handelt, wo die Gebeine dieses Heiligen aufbewahrt wurden. Auch hier ist der am Boden liegende Stifter einfach wie in Darmstadt als »Wolpero« (die etwas andere Orthographie spricht nicht gegen die Identität) bezeichnet, ohne Rangangabe; es müßte also auch diese Platte vor 1141 fallen, wenn die Annahme v. Falkes richtig ist, daß der bloße Name für den noch amtslosen Frater spricht. Der Stil der Figuren aber macht dies zweifelhaft, er steht schon den Fridericus-Werken sehr nahe. Jedenfalls wird das Bild der Technik im Kloster durch dieses Stück bedeutend erweitert.

Die Fridericusgruppe folgt der des Eilbertus. v. Falke teilt sie in eine ältere und eine jüngere, benennt aber beide nach demselben Meister, der sich auf dem der zweiten Gruppe angehörigen Maurinusschrein in Köln (aus St. Pantaleon) nennt, weil zwischen beiden doch so viele Ähnlichkeiten sind, daß sie nur als Phasen in der Tätigkeit desselben Mannes angesehen werden. Auch hier könnte man das Verhältnis von Werkstatt und Individuum verschieben, aber auch hier ist die Gruppierung an sich vollständig einleuchtend. Charakteristisch sind besondere spitzig gezackte Blattformen, Distel- und Eichenblatt ähnlich, wohl in versuchter Nachahmung des Akanthus, doch weichen dieselben in der zweiten Phase fleischigeren Blättern mit einfacheren Konturen. Es hängt dies wieder mit technischen Dingen zusammen, denn man fängt an, farbige Ranken auf farbigen Schmelzgrund anstatt des stehengebliebenen Goldgrundes zu setzen. Damit bekommt die Ornamentik einen ganz anderen Charakter. Auch der äußere Aufbau wird reicher, die Turm- und Kuppelformen werden beliebt. Das von Fridericus bezeichnete Stück, der Maurinusaltar, von dem viele Details in Abbildungen gegeben werden, ist zugleich auch die höchste Leistung des Schmelzwerkes, seine Entstehung wird um 1180 angesetzt und besonders in den großen Emailplatten der Erzengel ein Einfluß vom Deutzer Heribertschrein angenommen. Damit ist ein befruchtendes Element von auswärts festgestellt, denn der Heribertschrein wird als ein Produkt der Maasschule bestimmt. Der Verfasser schreibt ihn dem Godefroid de Claire zu, der seinen Hauptsitz in Lüttich gehabt haben soll, dann etwa zwischen 1150 und 1169 den

Deutzer Schrein, vielleicht in Deutz selbst, gearbeitet und schließlich in Maastricht eine Werkstatt gegründet hat. Die Gruppierung und Charakterisierung dieser niederlothringischen Werke des Maastales ist ein wesentliches Verdienst der Publikation, sie zeichnet auch schärfer den Umfang des rheinischen Emails. Das figürliche Email spielt in der Maasgegend eine größere Rolle, die Verwendung erstreckt sich weiter auf die verschiedensten Gegenstände des Kultus, während in Köln die Reliquienbergung fast den einzigen Anlaß bietet. Urkundlich verknüpft sich der Name des Godefroid allerdings nur mit einigen späten und wenig eigenhändigen Silbersarkophagen von 1173, das früheste datierte Werk derselben Richtung aber fällt schon in das Jahr 1145. Das Kloster Stavelot, reich an Schätzen, das bisher für viele dieser Arbeiten in Anspruch genommen wurde, verschwindet gegenüber Lüttich ebenso wie Siegburg gegenüber Köln.

Nun beginnen in Köln die großen prunkhaften Reliquienschreine vom Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts. Neue anonyme Meister treten auf, während Fridericus Hand noch an einigen dieser Werke mitgeholfen hat. Der Annoschrein in Siegburg entstand um 1183; der Albinusschrein um 1186 in S. Maria in der Schnurgasse stammt aus S. Pantaleon und bekräftigt durch seine genaue Nachahmung des Annoschreines die Ansicht, daß auch dieser aus demselben Kloster kam. Das gewaltigste Stück bildet der Kölner Dreikönigsaltar in der Form der dreischiffigen Basilika, dessen Herstellung sich durch Jahrzehnte hinzog und dessen Figuren schon das 13. Jahrhundert andeuten. Auch erreicht bei diesem Schrein das geometrische Ornament im Email, das mit dem Annomeister wieder einsetzt, eine starke Ausbildung und bleibt von jetzt an bis zum Verfall des Kölner Emails herrschen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erlischt das Kupferemail hier überhaupt in der aufstrebenden Gothik. Die größere Verwendung des Silbers, die auf den farbigen Schmuck verzichtete, mag von Einfluß gewesen sein, wie der Verfasser angibt, mehr aber vielleicht noch die Neigung für Maaßwerk und Durchbrechung der Flächen.

Eine besondere Gruppe bilden die lothringischen Emails. Magister Nicolaus von Verdun hat 1181 und 1205 Werke signiert. Bei ihm liegt der Nachdruck auf der Zeichnung, die sich in rot und blau emaillierten Strichen auf der von blauem Grund umgebenen Goldfigur markiert. In der Behandlung der bisher besprochenen Gruppen vermißt man das nähere Eingehen auf die Emaillierung der gravierten Linien, die ebenfalls ihre Verschiedenheit hat, in den Farben wechselt, oft auch ganz fortbleibt. An die Werke des Verduner Meisters schließen sich solche von Trier und Koblenz. In der Identifizierung des Meisters der Trierer Reliquien-

tafel der Matthiaskirche und des Mettlacher Kreuzreliquiars kann ich dem Verfasser nicht folgen, jedenfalls scheint mir mit Clemen der Zeichner der Gravierungen doch zu ungleich im Stil und in der Qualität, wenn auch der Gesamtcharakter der Stücke auf lokale Zusammengehörigkeit weist.

Endlich werden die Aachener Münsterschreine behandelt und schon aus der Mischung Kölner Einflüsse mit solchen von der Maasgegend eine eigene lokale Tätigkeit konstituiert, bei der manche Eigenheiten hervorgehoben werden. Die Schreine dieser Gruppe gehören schon ganz dem 13. Jahrhundert an und bilden daher den Schluß der Entwicklung.

Neben diesem großen niederrheinischen Komplex, der alles Wesentliche der deutschen Emailherstellung umfaßt, werden in dem Buch dann noch einige Exkursionen in die westfälisch-sächsische Gegend gemacht. Schon in den Anfang des 12. Jahrhunderts fallen die Nielloarbeiten des Rogkerus von Helmershausen, dem das zweite Kapitel gewidmet ist. Für Paderborn sind die meisten seiner Arbeiten geschaffen. Sein Zeichenstil ist ein ganz charakteristischer.

Eine Abzweigung des richtigen Emails dagegen verlegt der Verfasser nach Hildesheim. Es gehören hierher Werke, die sich etwa an die Kölner Arbeiten um die Mitte des 12. Jahrhunderts anschließen, sich von diesen besonders durch kleine Metallstifte auszeichnen, die in dem ausgehobenen Emailbett stehengeblieben sind und auf der Emailfläche als unregelmäßige goldene Tupfen erscheinen. Auch in der Art der Zeichnung lassen sich Übereinstimmungen finden. Die Provenienz vieler Stücke aus Hildesheim (dies gilt beim Verfasser sonst allerdings nicht als Argument), die Anbringung Hildesheimer Heiliger und andere Beziehungen der Stücke zu Sachsen machen es höchst wahrscheinlich, daß Hildesheim der Herstellungsort dieser Stücke war. Der Verfasser beginnt seine Darlegung mit zwei Platten aus dem Hildesheimer Domschatz, die auf der Düsseldorfer Ausstellung waren. Es gehören dazu noch vier andere ähnliche Platten im Domschatz, die ebenso wie die publizierten viele figürliche Szenen enthalten und damit das Vergleichungsmaterial nicht unerheblich bereichern. Eine genauere Bestimmung des auf einem Stücke dieser Werkstatt knieenden Benediktinermönches »Welandus« steht noch offen. Nach ihm ist die Gruppe einstweilen benannt. Auch sie ist damit dem Orte Siegburg, dem Stücke derselben früher durch Graeven zugewiesen wurden, entrissen.

Man ersieht aus dem Referat, wie groß die Masse des Stoffes und wie verhältnismäßig übersichtlich seine Gliederung ist. Man wird von jetzt ab weniger im unklaren tappen, sondern dank diesem Buch auf der breiten Grundlage weiter bauen können. Im einzelnen wird sich

durch Einfügen neuer Stücke noch manches schärfer gestalten, einiges modifizieren, die Richtschnur im ganzen aber ist damit geschaffen. Und schon jetzt läßt sich an dem in der Publikation gebotenen Stoff, der in den ungefähr 200 Tafeln und Textabbildungen sehr bequem vorgelegt wird, neben der Untersuchung des Emails manche andere vornehmen, vor allem die der Entwickelung der Ornamentformen vom Anfang des 12. zum Anfang des 13. Jahrhunderts, wofür sich selten solches dem Entstehungsort und der Materie nach gleichartiges Material in guten Abbildungen beisammenfindet. Damit ist gesagt, daß das Buch über den speziellen Kreis seines Gegenstandes hinaus zu den wichtigen und nicht sehr zahlreichen Werken gehört, die die Geschichte der deutschen mittelalterlichen Kunst zu ihrem Aufbau durchaus nötig hat.

Adolph Goldschmidt.

Ausstellungen.

Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904.

Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde.

Von **L. Scheibler.**

Von Frühjahr bis Herbst 1904 fand in Düsseldorf eine Gartenbau- und internationale Kunst-Ausstellung statt, woran sich eine kunsthistorische anschloß. Als Fortsetzung der von 1902, welche in der mittelalterlichen kirchlichen Kunst Westdeutschlands, hauptsächlich der plastischen, ihren Schwerpunkt hatte, enthielt die diesjährige meist westdeutsche Gemälde vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Zunächst waren es Erzeugnisse der Buchmalerei vom 7. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, die sehr zahlreich und gut vertreten war; das von P. Clemen verfaßte Verzeichnis enthält 121 Nummern (kurze Überblicke darüber von P. Schubring: Preuß. Jahrbücher 1904 II 58 und von A. Marguillier: Gaz. d. b.-a. 1904 Okt. S. 266—7).[1] Als Anhang dazu waren 16 Handzeichnungen vorhanden, aus Berlin und Dresden, die Ergänzungen zu den Tafelgemälden bildeten. Weitere kleine Abteilungen (Verzeichnisse von Paul Hartmann) enthielten Stickereien und Tapisserien, 15 Nummern, wovon sieben bis vor 1528, und Skulpturen, 20 Nummern; von diesen ist hervorzuheben die Bronzebüste Philipps des Guten, burgundisch, vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (Stuttgart, Kgl. Schloß), worüber der Katalog das Nötige sagt. — Über die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts wird ein Fachgenosse berichten[2]); ich behandle hier nur die früheren Tafelbilder.

Als das von der Ausstellung berücksichtigte Gebiet, worauf diese Gemälde entstanden, nennt die von Clemen verfaßte Einleitung des

[1]) Mir fehlte es an Vorkenntnissen und Zeit, um mich ins Studium der Miniaturen zu vertiefen; hoffentlich ist von Sachkennern diese außergewöhnliche Gelegenheit benutzt worden, namentlich zur Klarstellung der Vorgeschichte des Eyck-Stils.

[2]) Für die wenigen italienischen Bilder vgl. G. Frizzoni, Rassegna d'arte, Jan. 1905, S. 6—8; bei der Leda aus Neuwied billigt er Firmenichs Ansicht: Gian Pietrino.

Katalogs auf S. VII: vornehmlich den Niederrhein, Westfalen und die Niederlande; als Anhänge sind hinzugenommen: drei Hauptwerke vom Oberrhein und zwei Gruppen vom Mittelrhein (Hausbuch-Meister und ein Frankfurter Dürerschüler). Die Anwesenheit der übrigen oberdeutschen Bilder erklärt sich dadurch, daß sie aus westdeutschem Besitz stammen.

Ausstellungen von Gemälden, wo die »primitiven« nördlichen Schulen eine Hauptrolle spielten, hat es bisher in Deutschland und den Niederlanden erst wenige gegeben; am Niederrhein und in Westfalen nur: Köln 1855 und 1876, Bonn 1868, Münster 1879, Aachen 1903. Die gelungene und ergebnisreiche Brügger Ausstellung der Altniederländer von 1902 hat anregend gewirkt, so daß hoffentlich fortan solche Ausstellungen sich öfter wiederholen. — Es war ein Bestreben der Veranstalter, »die Hauptwerke eines Meisters, einer Schule, die gerade im Mittelpunkt des Interesses stehen, an einem Ort zu vereinigen« (Clemen in einem Artikel in der »Woche« Nr. 33 S. 1463). Leider war dies löbliche Bestreben betreffs der Werke einzelner Meister nur bei Jan Joest erfolgreich, indem die vielbilderigen Kalkarer Altarflügel sein Gesamtwerk darstellen (außer dem auch vorhandenen zweifelhaften Pfingstbilde). Bei den anderen am reichsten vertretenen Malern (Stefan Lochner, Severinsmeister, Bruyn d. Ä., die Dünwegge-Gruppe, Ludger tom Ring, Meister des Marientodes, Hausbuch-Meister, Cranach) fehlte eine beträchtliche Anzahl von Hauptwerken; doch mußten die Erforscher dieser Künstler schon für die mehr oder minder zahlreiche Auswahl dankbar sein. Betreffs der Reichhaltigkeit ganzer Schulen trat die westfälische beträchtlich hinter der kölnischen Schwesterschule zurück; hier wäre eine gleichmäßigere Vertretung erwünscht gewesen, indem beide im 15. Jahrhundert, namentlich in der ersten Hälfte, sich so nahe stehen, daß die Gelehrten öfters über die Herkunft solcher Werke uneins sind. Leider wurden von den wegen des Neubaues der Galerie zu Münster verfügbaren und gewünschten vielen westfälischen Bildern nur dreizehn hergegeben; aus naiven Geständnissen der journalistischen Berichterstatter ist zu ersehen, wie wenig »man« von der westfälischen Schule und ihrem Stillleben im Museum zu Münster und in westfälischen Kirchen und Sammlungen weiß.

Es hat wohl an Raum gefehlt, um alles zu erhaltende und der Aufstellung würdige unterzubringen, zumal die Kirchenbilder sehr umfänglich sind;[3] hoffentlich ist bei der nächsten Gelegenheit viel mehr

[3]) Nur so war zu entschuldigen, daß der große Dortmunder Flügelaltar der Dünwegge so hoch angebracht war (viel höher als an seiner Stelle in der Kirche), daß sein Studium und die Vergleichung mit den verwandten Bildern sehr schwierig wurde (vgl. Voll Sp. 6).

Platz zu schaffen. Aus Raummangel erklärt sich auch, daß in der Auswahl etwas ängstlich der Geschmack der für die Primitiven erst zu gewinnenden Laien berücksichtigt wurde; man hätte sonst einen besonderen Raum mit minderwertigen Stücken für Spezialisten anfüllen und davor eine das Publikum abschreckende Inschrift anbringen können. Anderseits freilich ist anzuerkennen, daß kein Schund, namentlich nichts von den massenhaft angebotenen Fälschungen angenommen wurde. Einzelnen großen Sammlungen wurden besondere Kojen angewiesen; das hatte seine guten Gründe, aber auch den Nachteil, daß dadurch einige primitive Bilder zu weit von den zugehörigen getrennt wurden. — Betreffs zu hoher Aufstellung kam nur der eine genannte Fall vor und betreffs zu dunkler eines wertvollen Stückes ist nur die Pietà Nr. 159 zu nennen; an eine Fensterwand sollten überhaupt keine Bilder gehängt werden. Nicht immer war Sorge dafür getragen, die bemalten Rückseiten von Flügelbildern besichtigen zu können; z. B. war die viel diskutierte Mainzer Tafel Nr. 223 so befestigt, daß die wichtige Rückseite durchaus unzugänglich wurde.

Im ganzen waren gegen vierhundert Bilder zusammen; von den Sammlungen, die ihre Schätze hergegeben hatten, war am meisten vorhanden von: Konsul Weber (32 Gemälde), Frau Werner Dahl (28), Freiherr von Brenken (23), Frau von Carstanjen (19), Herzog von Arenberg (19), Fürst zu Salm-Salm (17), Westfälischer Kunstverein zu Münster (13), Fürst zu Wied (11), Frhr. v. Heyl-Herrnsheim (10), Karl von der Heydt (9), Geh. Kommerzienrat Michel (9), Großherzog von Hessen (8), Frau Dr. Virnich (8), Frau Prof. Bachofen-Burckhardt (7) und Prof. Dr. G. Martius (6). Nicht an Zahl, doch an Wert der Stücke glänzten die Beiträge von der Dresdener Galerie, Fürst Liechtenstein, Rittmeister von zur Mühlen, Fürst v. Hohenzollern, Galerie zu Straßburg und Familienanwartschaft Wesendonk; ferner die Gemälde aus Kirchen von Aachen, Dortmund, Essen, Kalkar, Kolmar, Köln, Linz, Soest und Xanten. Allen Besitzern von Privatsammlungen, sowie den weltlichen und geistlichen Körperschaften, die Einsicht, Nächstenliebe und Interesse genug hatten, der an sie gestellten Aufforderung zu entsprechen, gebührt der volle Dank der wenigen Kenner und der vielen Liebhaber alter Gemälde. Die anderen Besitzer guter Bilder sind hoffentlich bei nächster Gelegenheit zugänglicher; denn es fehlte allerhand, was man zu finden erwartet hätte; aber man darf den sachverständigen und tätigen Leitern der Ausstellung zutrauen, daß die Schuld nicht an ihnen lag.

Von diesen Herren ist zunächst Prof. Dr. Paul Clemen zu nennen, der Vorsitzende der Abteilung, welcher Hauptveranlasser der kunsthistorischen Ausstellung war und das Programm aufstellte. Seiner Energie

und Organisationsgabe, seinen amtlichen und persönlichen Verbindungen verdankt die Ausstellung eine Reihe ihrer schönsten Erfolge; ihm fiel großenteils die Aufgabe zu, Sammlungen und Einzelwerke anzuwerben. — Dr. Edmund Renard hatte als Schriftführer den umfänglichen Schriftwechsel zu bewältigen und die Einlieferung und Aufstellung der Kunstwerke zu überwachen. — Prof. Dr. Ed. Firmenich-Richartz stellte die Liste der zu erstrebenden Tafel- und Leinwandgemälde auf; auch ferner übernahm er die gesamte wissenschaftliche kritische Arbeit für diese Bilder und stellte seine Tätigkeit und gediegene Kennerschaft vollkommen in den Dienst des Unternehmens. Auf zahlreichen und ausgedehnten Reisen besuchte er entlegene Kirchen und Adelssitze zur Prüfung des Materials. — Ferner machte sich noch durch Anwerbung von Kunstwerken verdient: Direktor Dr. M. Friedländer (für Berliner und ausländische Sammlungen).

Der Katalog der verschiedenen Abteilungen ist allenthalben sehr gut aufgenommen worden[4]); Aug. Marguillier nennt ihn in der Gazette des beaux-arts »parfait à tous égards«. Das Verzeichnis der Gemälde von Firmenich enthält alle Angaben, die ein wissenschaftliches bringen soll, auch mit der nötigen Genauigkeit. Nur die Beschreibungen wären zuweilen durch größeren Verbrauch von »rechts« und »links« verwendbarer geworden: man würde dadurch eher ein Bild nach der bloßen Beschreibung identifizieren können. — Betreffs der Freiheit bei der Meister-Benennung bringt die Vorbemerkung Seite 2 den schwerwiegenden Satz: »Bei den Bezeichnungen mußte (vielfach) auf die Wünsche der Aussteller Rücksicht genommen werden« (das »vielfach« kam erst in der 2. Auflage hinzu). Das ist ja bei Ausstellungen bräuchlich; wir wollen uns schon freuen, daß der Verfasser doch ziemlich freie Hand hatte, namentlich bei den Primitiven. Es zeigt sich darin ein beträchtlicher Fortschritt gegenüber anderen Ausstellungen, z. B. den Londoner, wo die allertollsten Taufen der beati possidentes kalt lächelnd angenommen werden; ebenso war es ja beim offiziellen Katalog der Brügger Ausstellung, wo dann erst später ein kritischer all' den albernen Wust wegfegen mußte. In manchen Fällen hatte Firmenich die Freiheit, seine abweichende Ansicht wenigstens in einer Note auszusprechen; jedoch bleibt noch eine ziemliche Anzahl von zweifelhaften Zuschreibungen, wo eine solche fehlt. Bei meinen Rücksprachen mit ihm sind mir die meisten seiner anderweitigen Privatansichten bekannt geworden, doch habe ich sie auf seinen Wunsch

---

4) Nur Voll ignoriert den Katalog und seine Verfasser: er spricht immer nur von »man«; ich meine, grade die Kunsthistoriker müßten eine so treffliche Vorarbeit für ihre Studien dankbar anerkennen. — Übrigens ist dieser Gebrauch von »man« ein Unfug, weil verschwommen: man weiß nie, ob ein einzelner gemeint, oder einige, oder viele (dies „man“ grassierte im alten Pinakothek-Katalog Marggraffs).

nirgends erwähnt. Hoffentlich veranlaßt ihn mein Widerspruch gegen manche Katalogtaufen dazu, mit der Aussprache und Begründung seiner davon abweichenden Ansichten hervorzutreten. Übrigens enthält die im August ausgegebene zweite Auflage des Katalogs allerhand Zusätze und Änderungen, auch in der Meisterbenennung; bei der Eile, womit die erste fertiggestellt werden mußte, sind ihre wenigen kleinen sachlichen und anderen Irrtümer sehr erklärlich. — Ferner bringt Firmenichs Text zu dem Lichtdruckwerk[5]) manche wertvolle Zusätze zu den Bemerkungen über die Bilder im Katalog; fast jedes der aufgenommenen Werke ist hier historisch und ästhetisch gewürdigt. Ich konnte den Text noch für meine Besprechung des Katalogs verwerten und habe überall da auf ihn hingewiesen, wo er neues zur Bilderbestimmung sagt.

Die Fachgenossen werden mich vielleicht fragen, wie ich dazu komme, nach langer Unterbrechung wieder einmal über die nördlichen Primitiven zu schreiben. Das hat die Ausstellung zu verantworten, die ich zuerst nur aus alter Vorliebe für diese Maler besuchte; dann aber veranlaßte mich die lehrreiche Zusammenstellung altniederländischer, niederrheinischer und westfälischer Bilder, meine Attribuzlereien zu Papier zu bringen; dies namentlich wegen der dargelegten Beschaffenheit des Katalogs: teils offiziell gefesselt, teils wissenschaftlich kritisch. Zudem hat meines Wissens bisher noch kein grade in diesen Schulen Sachverständiger über sie Bericht erstattet, für Sachverständige.[6])

In der Ausstellung lernte ich einen Fachgenossen kennen, Dr. Freiherrn Eberhard von Bodenhausen, und war erfreut, meine Ansichten mit ihm austauschen zu können; er ist mit einem Werk über Gerard David und seine Schule beschäftigt und hat deshalb auch die anderen gleichzeitigen Niederländer gründlich angesehen, auf ausgedehnten Reisen. — Nach meiner Rückkehr kam ich mit Dr. Walter Cohen zu Bonn in nähere Beziehung, durch seine noch zu erwähnende Massys-Schrift; aus gleichem Grunde wie vorgenannter hat er sich eingehend mit denselben Meistern befaßt. Der Verkehr mit beiden Vertretern der jüngeren Generation war mir sehr wertvoll zur Auffrischung meiner arg eingerosteten

5) Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904, Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz, herausgegeben von P. Clemen und E. Firmenich-Richartz. 90 Lichtdrucktafeln, Einleitung von Clemen (22 S.) und Bilderbeschreibung von Firmenich (42 S.). F. Bruckmann, München, M. 100 (die etwas klein bemessene Anzahl der Exemplare [150] ist schon erschöpft).

6) Während der Durchsicht der ersten Korrektur erhalte ich K. Voll's Artikel (Beilage z. Allg. Ztg. v. 20. Dez. Nr. 292); ich habe auf ihn in wichtigen Fällen nachträglich Bezug genommen. Wie alles von Voll, ist er sehr anregend; leider großenteils zu entschiedener Ablehnung.

Kenntnis dieser altniederländischen Maler und zur Bekanntschaft mit der neueren Literatur. Ich danke ihnen für ihre Belehrungen und habe ihre Ansichten öfters angeführt, da es immer meine Art war, das Bilderstudium kollegialisch zu treiben. Damit meine ich nicht gemeinschaftlichen Besuch von Sammlungen (wovon ich nicht gerade viel halte), sondern die Weise, bei schriftlichen Erörterungen über schwer zu bestimmende Bilder auch die Ansichten von achtungswerten Sachverständigen anzuführen und zu besprechen. Es kommt auf diesem schwierigen Gebiet ja nicht darauf an, zur Befriedigung unserer Eitelkeit nur unsere eigene Meinung zu verfechten und die befugter Fachgenossen zu ignorieren, sondern wir wollen durch Kollegialität im guten Sinne die Erkenntnis fördern.

Niederländer des 15. Jahrhunderts.

138. Der Engel der Verkündigung (Worms, Frhr. v. Heyl): »Niederländ. Meister um 1430«; beachtenswert wegen der Frage über die niederl. Malerei vor dem Genter Altar.

140. Stehende Madonna vor Brokatvorhang (Wewer, Frhr. von Brenken): »Niederl. Meister Mitte 15. Jahrhunderts«; ich sehe wie der Katalog hier eine Mischung der Eyck- und der Lochnerart; das tüchtige und sehr eigenartige Bild braucht aber nicht gerade niederländisch zu sein, sondern könnte auch einer anderen, wenig bekannten Schule angehören, z. B. der französischen.

139. S. Petrus als Papst in Kirche thronend nebst Stifter (Darmstadt, Freifrau v. Heyl, früher Köln, Frau Stein): »Nachfolger des Jan van Eyck« (Text S. 22: »später Nachfolger«); auffallend hell und graulich gehalten, Behandlung ziemlich eingehend und zart, etwas weich. Einige finden entfernte Beziehung zu P. Cristus; Voll, Beil. Allg. Ztg. 1904, S. 333: verwandt zwei Bildern in Aix und Dijon in Art des Flémallers.

141. Gottvater zwischen vier Heiligen stehend (Aachen, Museum): »Meister von Lüttich um die Mitte des 15. Jahrhunderts«. Der Katalog ist hier derselben Ansicht wie Aldenhoven (Gesch. der Köln. Malerschule 1902, S. 409, Note 332), der das Bild »vielleicht aus der Lütticher Schule stammend« nennt, im Hinblick auf eine Madonna mit drei Heiligen und Stifter in S. Paul zu Lüttich (cit. S. 200—201 und Note 331) mit dem 1459 verstorbenen Stifter. Aldenhoven glaubt, der Kölner Meister der Verherrlichung Marias (von dem Nr. 26 und 27 der Ausstellung) sei wegen seiner Beziehung zu diesem Lütticher Bilde aus der dortigen Schule hervorgegangen. Ich hatte schon in den achtziger Jahren, als ich das Aachener Bild auf einer Berliner Auktion sah, eine entfernte

Verwandtschaft mit dem genannten Kölner Meister zu sehen geglaubt und halte daran auch jetzt fest. Auf der Brügger Ausstellung war die Lütticher Tafel als Nr. 5 (phot.); Friedländer nennt sie (Rep. 1903 S. 4) »derb, provinziell zurückgeblieben und geht auf Aldenhovens Ausführungen nicht ein.

143. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, 38 × 26 (Nordkirchen, Hzg. von Arenberg): »Schule von Brabant, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; Nachfolger des sogen. Meisters von Flémalle«; sehr lebhafte und ausdrucksvolle Bewegungen und Mienen, diese etwas übercharakteristisch; im allgemeinen mit Weyden zusammenhängend.

172. S. Michael als Seelenwäger (Bonn, Frau Dr. Virnich): »Brüsseler Meister von 1530; die Gestalt schließt sich an Rogers Erzengel in Beaune an«. Letzterem stimme ich zu: es ist wohl eine freie Nachbildung; die Entstehungszeit setze ich früher an, noch ins 15. Jahrh.; Färbung etwas trocken. Bodenhausen (ähnlich W. v. Seidlitz): »Beziehung zum Flémaller, dem weit näher als dem Weyden; von derselben Hand wie die trauernde Magdalena der Sammlung von Kaufmann (Nr. 2)«.

144. Verkündigung, 47 × 28 (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Brabanter Schule um 1470; Schulwiederholung nach Weyden, Louvre Nr. 595«. Gemeint ist das größere Breitbild im Louvre (nicht das kleine Hochbild), besprochen von Firmenich in Z. f. bild. K. N. F. X 140, bei dem er gegen die Flémallisten die Urheberschaft Weydens verteidigt; auch ich hatte es schon 1877 so bestimmt. Von einigen (z. B. Bodenhausen) wird das Louvrebild mit der Turiner Heimsuchung zusammen in die bekannte Gruppe der kleinen Feinbilder gesetzt (s. Firmenich l. c. 136 II bis 140), die teils für Weyden, teils für einen bestimmten Nachfolger dieses Meisters, teils des von Flémalle gehalten wird. — Das Bild der Ausstellung scheint mir richtig bestimmt; die Ausführung ist ziemlich fleißig, der Ausdruck kleinlich.

149. Madonna thronend vor Teppich in Garten (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Vlämischer Meister um 1500; Komposition auf Weyden zurückgehend«. Es ist ein leidliches Beispiel der vielleicht auf ein verschollenes Original Weydens zurückgehenden späteren Kopien, wovon der Katalog die bei Earl of Crawford, Frhr. v. Oppenheim zu Köln und im Liller Museum nennt.[7]) Weales Benamsung des Kölner Bildes als

7) Abbildungen in Gaz. des b.-a. 1904, 1. Okt. S. 315, nebst der eines weiteren Exemplars, kürzlich der Liller Galerie geschenkt. — Der Text von François Benoit ist in Art der Frères Ignorantins auf dem Gebiet der Altniederländer, die im vorigen Jahrhundert zu Paris und Brüssel tonangebend waren. Ich dachte, jetzt sei man in Paris bald so weit wie in Gent, d. h. daß Artikel von so unberufener Hand in einem geachteten Fachblatt unmöglich wären.

G. David war eine seiner berüchtigtsten Davidtaufen (vgl. v. Tschudi, Rep. 1893, 106 unten bis 107 oben; Friedländer, dort 1900, 247 und 1903, 11). Hulins Vermutung: Meister der Brügger Lucialegende (Krit. Brügger Kat. v. 1902, zu Nr. 114 und 132) ist wohl zu verwerfen. Ein noch nicht erwähntes Exemplar ist im Dom zu Burgos, als Mittelstück eines Triptychons; hier ist hinzugefügt: ein Engel, der einen Fayenceteller mit Trauben bringt und zwei musizierende (Mitteilung von W. Cohen, nach Photographie).

146. Sündenfall (Schloß Frens, Graf Beissel von Gymnich): »Vlämische Schule um 1480«; ferner eine Anmerkung von fünf Zeilen über das Verhältnis zu Goes' Wiener Bild, der ich mich in allem anschließe. Das Stück hat nur Interesse wegen der Beziehung zum genannten von Goes; die Ausführung ist untergeordnet. Abbildung in Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4 III 40.

242—243. Das Leben des Benediktiners S. Bertin (Neuwied, Fürst zu Wied): »Simon Marmion«. Dies umfangreiche Werk war die Pièce de résistance unter den hiesigen niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts; seine Anwesenheit war sehr erfreulich, wenn es auch mehr auf die Pariser Ausstellung der primitiven Franzosen gehört hätte. Übrigens kann ich (ebenso Bodenhausen) es nicht ganz so hoch stellen wie das meist geschieht. Ich halte den Meister für einen tüchtigen, zwischen Jan van Eyck und D. Bouts stehenden Maler, der in der Feinheit der Ausführung die Hauptmeister der Schule erreicht, jedoch nur ein geschickter Anempfinder ist, welcher den sechs Hauptmeistern (Eyk, Weyden, Bouts, Goes, Memling, Geertgen) weder an Wert noch Eigenart gleichkommt. Voll Sp. 8 wagt hier die Andeutung, es könnten Jugendwerke Memlings sein; dagegen lehne ich eine nähere Beziehung zu Memling ab. Voll behauptet ferner, die Bilder hätten »ziemlich allgemein enttäuscht«; als echter Subjektivist hält er seine Ansicht für die allgemeine (siehe zu Jan Joest).

145. Flügelaltärchen: Christus und Maria dol. (Aachen, Dr. Adam Bock): »Aelb. Bouts, der Meister der Himmelfahrt Mariae; die Gemälde der Flügel [innen Renaissancerahmen mit lat. Gebetsformeln, außen Verkündigung] von geringerer Qualität«. Ferner wurde von Firmenich das Werk eingehend gewürdigt in seinem Aufsatz über den Meister (Denkschrift des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 21—27, mit guten Abbildungen); dort heißt es (S. 23): »Sie dürften durch Ursprünglichkeit der Empfindung, an Vollendung der Ausführung allen weiteren Exemplaren überlegen sein usw.« Ich bin wegen der außergewöhnlichen Güte dieser Exemplare erst allmählich auf den Meister gekommen. Über die Verkündigung der Rückseiten sagt Firmenich S. 25: »Die Kompo-

sition erinnert in manchen Zügen an Nr. 446 in Petersburg, das der Katalog mit der Münchener Darstellung in Verbindung setzt« [?]. H. v. Tschudi bespricht den Maler im Berliner Galeriewerk, Altniederländische Schule S. 23—24. Paul Heiland, in seiner erstaunlich sachverständigen und eingehenden Dissertation von 1903: »Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule, ein stilkritischer Versuch« behandelt den Meister ausführlich (S. 156—165), macht aber den gewagten Vorschlag, die ihm bisher (seit c. 1880) zugeschriebenen Werke unter zwei Hände zu verteilen: einen Goesschüler und einen Boutsschüler.

147. S. Hieronymus büßend in Landschaft (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt; früher M. Schubart): »H. Memling«; vgl. Friedländer, Rep. 1902, S. 20 (Brügger Ausstellung Nr. 86): »echt, aus der mittleren Periode«. Auch ich habe die Echtheit nie bezweifelt, während sie bei der Auktion Schubart 1889 noch viel Widerspruch fand. Freilich gehört das Bild zu seinen weniger erfreulichen: die Haltung ist schwächlich, der Ausdruck beschränkt. Friedländer, Rep. 1899, 503; Kämmerer, Mlg. S. 116; Voll, Kunstchronik 8 Nov. 1900, 117: Schule.

147a. Madonna, Halbfigur hinter Brüstung, 0,225 × 0,18 (Köln, Erben Bourgeois): »Schule Memlings, in Anlehnung an Marienbilder M.s, vornehmlich das Niewenhove-Diptychon«. Diese »Anlehnung« zeigt sich nur beim Kinde (aber von der Gegenseite und mit Ausnahme des linken Unterschenkels) und in den Händen Marias. Daß das Kind nach der großen Zehe greift, ist bei Memling vereinzelt und wohl von Bouts entlehnt. Mir scheint besser, das Bildchen »Werkstatt Memlings« zu nennen, da es genau in seiner Art ist, nur ein wenig schwächer.[8]) Hier gilt, was Voll und Gefolge betonen, mit Recht, daß gerade bei einem so fruchtbaren und beliebten Meister wie Memling möglichst scharf zwischen eigenen Werken und guten Nachahmungen zu scheiden ist (Beil. z. Allg. Ztg. 1902 Nr. 223 S. 613 oben; 1903 Nr. 156 S. 91 II; 1899 Nr. 172—173).

142. Madonna von zwei Engeln gekrönt (Aachen, Museum): »Brügger Meister der Ursulalegende«, nach Friedländers Zusammenstellung seiner Werke (Rep. 1902, 22). Es mag dieser Meister sein, da er zu den neu aufgestellten gehört, in deren Kenntnis ich erst ein Anfänger bin; jedoch wundre ich mich, daß Friedländer bei ihm nur von Beeinflussung durch Memling redet; im Aachener Bilde wenigstens sehe ich viel mehr von Weydens und am meisten von Goes' Art; die Nardus-Madonna steht freilich dem Memling näher.

---

[8]) Im Auktionskatalog Bourgeois (Köln 1904 Nr. 53 S. III u. 30) mit Lichtdruck heißt es »Meister der Ursulalegende«, wie ein in Zeichnung sehr ähnliches Bildchen Nr. 54, 0,27 × 0,21, das Memling viel ferner steht (Original mir unbekannt).

148. Kreuzigung 0,33 × 0,265 (Leipzig, H. Felix) »Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, zur Bildergruppe gehörig, die M. Coffermanns zugeteilt wird«; vgl. Friedländer, Repert. 1897, 414.

160. Madonna und Engel unter Steinbaldachin (Enghien, Herzog von Arenberg): »Meister von Brügge, Mitte 16. Jahrhunders«; wie das in der Note genannte Münchener Bild eine spätere Kopie, vielleicht auf R. v. d. Weyden zurückgehend.

Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

I. Brügger (Archaisten).

150. Madonna, große Halbfigur auf blauem Grund, 81 × 62 (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Gerard David«; die zweite Auflage des Katalogs bemerkt, daß v. Tschudi und Bredius das Bild »bestimmt für Adriaen Ysenbrant« (Pseudo-Mostaert) halten. Bodenhausen, der die Bilder G. Davids und seiner Schule umfassend kennt, urteilt so: »Keinesfalls vom Meister selbst; steht Adriaen Ysenbrant (wie das Bild auch im Frühjahr beim Besitzer hieß) sehr nahe, ohne daß die Zuschreibung mit voller Bestimmtheit erfolgen kann. Ebenso stark sind jedenfalls die Beziehungen zu Albert Cornelisz, von dem das beglaubigte Engelsbild in S. Jakob zu Brügge, gemalt 1517—22 nebst Gehülfen«. — Diese Brügger Tafel war auf der dortigen Ausstellung Nr. 170, Tafel 56 des Prachtwerks; der Maler ist ein dem Ps.-Mostaert paralleler, etwas geringerer David-Schüler. Das Bild wirkt durch die ganz gleichförmigen unzähligen jugendlichen Engelfiguren recht langweilig; auch die fünf anderen Figuren zeigen wenig Gabe für Charakteristik, worin der Maler selbst von Ps.-Mostaert stark übertroffen wird. — Bei der Madonna von Sedelmeyer schwankte ich zuerst zwischen G. David und Ps.-Mostaert; nach einer Besprechung vor dem Bilde mit Bodenhausen gab ich ihm insofern recht, daß der Maler ein dritter, beiden verwandter sein könne. Bei der großen Gleichförmigkeit der Brügger Archaisten ist es nur einem Spezialisten dieser Schule möglich, die Werke G. Davids von seinen Hauptschülern und diese unter einander genügend zu unterscheiden.

159. Pietà in Landschaft (Bonn, Karl Röttgen): »Brügger Meister um 1530« (1. Aufl.: »Flandrischer« etc.). Dies hervorragende Bild kenne ich seit 1880; es hatte leider einen dunklen Platz an der Fensterwand. Ich setze es wie voriges in die nächste Umgebung G. Davids; schon die Komposition weist darauf hin: zu vergleichen die Pietà der Sammlg. Kaufmann und die Beweinung auf dem Hauptwerk Ps.-Mostaerts in Brügge (vgl. P. Heiland, D. Bouts S. 140). Bodenhausen bemerkt: »Das

gute Bild entstammt dem weiteren Einflußkreise G. Davids, Brügge 1530—40«.

195. Großer Flügelaltar: Gefangennahme Christi; Innenseiten der Flügel: schwebende Engel mit Leidenswerkzeugen (Dresden, Galerie): »Holländischer Meister um 1500«. Woermanns Dresdener Katalog (3. Aufl. 1896 S. 283) enthält Nachrichten über die Geschichte des Werkes, das von 1604 an in Wittenberg nachweislich ist; wahrscheinlich war das Altarwerk schon viel früher dort, da die Außenseiten der Flügel zwei Heilige in Art der Frühwerke Cranachs zeigen; ferner erwähnt Woermann meine frühere Ansicht: Geertgen van Haarlem, die er nicht billigt; er bestimmt es wie der Düsseldorfer Katalog und stellt von näherem nur fest: »eine Schulverwandtschaft mit Gerard David«, was auch Friedländers Ansicht. Bekanntlich hat dieser seit Mitte der neunziger Jahre eine Bildergruppe zusammengestellt, die sich enger an die Holländer, besonders Geertgen, anschließt, als Davids Gerichtsbilder von 1498, die bisher als seine frühesten galten. Zu jenen Frühwerken Davids hat nun das Dresdener Nachtstück auch nach meiner jetzigen Ansicht Beziehungen, aber doch nicht so, daß man genötigt wäre, dieselbe Hand anzunehmen; für David scheinen mir die Körper etwas lang, Bewegungen und Mienen teilweise zu lebhaft. Zu untersuchen wäre die Beziehung zu den Frühwerken Mabuses (vgl. Dülberg, Leydener Malerschule, S. 33, Note), an deren erschöpfender Zusammenstellung und zeitlicher Anordnung es noch fehlt; nach der Photographie des Dreikönigsbildes in Castle Howard zu urteilen, lehnte sich Mabuse in Frühwerken stark an David an. Auch die Ölbergszene hinten links erinnert lebhaft an die gleiche Nachtszene der Berliner Galerie Nr. 551 A, die der Katalog jetzt als zweifelloses Werk aus Mabuses Jugendzeit erklärt, nach Übereinstimmung mit genanntem englischen Hauptbilde. Dagegen findet sich keine nähere Übereinstimmung mit den Nachtszenen auf Jan Joests Flügelbildern. Es ist ein Hauptwerk der niederländischen Schule um 1500, schon allein wegen der meisterhaft durchgeführten nächtlichen Beleuchtungseffekte.

153a. Stehende Madonna in Architektur vor Landschaft, 22 × 17 (Berlin, Otto Feist): »Meister der sieben Schmerzen Mariä; freie Kopie nach Eycks Antwerpener Bild«. Firmenich folgt hier der Benennung dieses Meisters, welche Weales und Hulins Kataloge der Brügger Ausstellung geben; ich ziehe vorläufig die Bezeichnung Pseudo-Mostaert vor, da es hoffentlich gelingt, ihm den festen Namen Adriaen Ysenbrant zu sichern. Das ungewöhnlich häufige Vorkommen der Bilder dieses Malers und solcher in seiner Art muß uns veranlassen, hier besonders kritisch zu verfahren. Diese Madonna ist in Figuren und Landschaft eines seiner feinsten kleinen Bilder; die Landschaft ist im allgemeinen Patinir-

artig, aber mit wesentlichen Unterschieden: die großen Lichter sind teils effektvoller, teils weicher als bei Patinir (vgl. zu Nr. 168); Bodenhausen: »bestimmt Ysenbrant, eines seiner besten Werke«.

153. Brustbild der Maria Magdalena (Frankfurt, Fritz Gans): »derselbe«; auch ich sehe hier ein typisches Werk der gewöhnlichen späteren Zeit dieses Meisters, wo er seinem Lehrer G. David nicht mehr so verwechselbar nahe steht wie früher. Bodenhausen: »nicht ganz sicher, ob Ysenbrant oder Albert Cornelisz näher stehend«.

151. Halbfigur der Madonna nebst vier Engeln (Aachen, Louis Beissel): »derselbe«; zwar in Art des Meisters, aber höchst wahrscheinlich kein Original; vielleicht eine leidliche, etwas spätere Kopie (um 1550). Am meisten widerspricht ihm die Landschaft: flüchtig hingewischt und wesentlich moderner gehalten. Bodenhausen: »Schulkopie nach einem Nachfolger G. Davids« (siehe zu Nr. 162).

154. Flügelaltar: Anbetung der Könige; Flügel, innen: Geburt, Darstellung; außen: Verkündigung in Grisaille (London, Durlacher brothers) »Brügger Meister, Beginn des 16. Jahrhunderts«. Es wurde kürzlich von Friedländer ausführlich behandelt (Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 1904, 114—8; vorher Rep. 1900, 251); er liefert den dankenswerten Nachweis, daß der älteste König wahrscheinlich auf ein verschollenes Original von Goes zurückgeht, von welchem Bilde in Berlin und München (hier von G. David) spätere Nachbildungen. Den Urheber unseres Altärchens bestimmt er als »Brügger Meister um 1510, verwandt mit Pseudo-Mostaert« (was auch meine Ansicht); es stehe nahe dessen Flügelaltärchen mit Darbringung in Brügge, S. Sauveur (dortige Ausstellung Nr. 184). Friedländer wie Firmenich (Note im Katalog mit Hinweis auf Mabuses frühes Dreikönigsbild) scheinen den Wert dieses leidlich tüchtigen Werkes etwas zu überschätzen, das schon die vielen vom Katalog erwähnten Entlehnungen in schlechtes Licht setzen (ebenso Bodenhausen).

152. Drei Heilige in Landschaft, hinten Kreuzigung (Paris, Ch. Sedelmeyer): »Meister der sieben Schmerzen Mariä«; dies ist auch Friedländers und Hulins Ansicht (bei Gelegenheit von Nr. 185 der Brügger Ausstellung). Der erste stößt sich dabei freilich etwas am schwärzlichen Ton; ich finde diesen für Pseudo-Mostaert so auffallend, daß ich lieber an die Sippschaft Claessens denke (ähnlich Bodenhausen: »später Nachfolger Ps.-Mostaerts«). Schreiend falsch (à la Wauters und Hasse) ist diesmal Hulins Ansicht: »Frühwerk Ps.-Mostaerts«, dessen beide Münchener frühen Bilder er dabei wohl vergessen.

170. Große Madonna vor Landschaft (Bonn, Prof. Walb) »Flandrischer Meister um 1520«; ich setze es weit später, um 1550 (ebenso Bodenhausen: »starke Beziehungen zu A. Benson« und W. Cohen), der Rich-

tung der Claessens verwandt, jedoch, neben deren Vorbildern G. David und Ps.-Mostaert, auch raffaelischen Einfluß zeigend. In der Landschaft sieht man schon das bräunliche Grau, das ursprünglich Blau war; auch die Figuren wirken recht archaisierend, doch ansprechend.

II. Antwerpener.

a) Quinten Massys[9]) und nächste Nachfolger.

162. S. Johannes Ev. und S. Agnes, je 47 × 13 (Berlin, Frau von Carstanjen): »Q. Massys«. In einer Note von zwölf Zeilen wendet sich Firmenich gegen diese von mir zuerst ausgesprochene Benennung. Freilich sind die Ansichten der Sachverständigen geteilt: für Massys sind ferner Friedländer, Hulin, Bodenhausen, W. Cohen; gegen ihn: v. Tschudi, Glück, Firmenich (die Namen von Fachgenossen, die ich auf diesem Gebiet nicht für genügend berufen halte, habe ich ausgelassen). Gegen Firmenichs Einwände spricht schon Walter Cohen in seinen »Studien zu Q. Metsys« S. 83[10]); ersterer legt Wert darauf, daß die Tafeln schon früh mit einer (geringen) Brügger Madonna (Nr. 151 der Ausstellung) zusammengerahmt wurden; mir scheint das unerheblich, da es nicht ursprünglich geschehen zu sein braucht.[11]) Zwei von denen, welche für Massys sind, haben betreffs der Landschaften Bedenken; Friedländer (Repert. 1903, 37) sagt: »sie erinnern an Patinir«, und W. Cohen: »die Landschaft von Patinir«; er ist jedoch nach erneuter Untersuchung hiervon nicht mehr so überzeugt. Nach Prüfung dieser Frage gebe ich zu, daß Mittelgrund und Ferne nicht der gewöhnlichen Art von Massys entsprechen, dagegen etwas dem Patinir Verwandtes haben (besonders im dunkeln Ton); das genügt aber nicht, um die Landschaften für eher von Patinir als von Massys zu halten. Der Baum gleich hinter Agnes spricht sogar sehr für Massys und gegen Patinir. Betreffs der Figuren sehe ich nicht den geringsten Grund, sie dem Massys abzu-

9) Da Massys, obgleich von Löwen ausgegangen (sowohl nach Geburt wie Kunstweise), doch seine Haupttätigkeit erst in Antwerpen entfaltete, halte ich die Antwerpener Schreibart Massys für besser als die Löwener Metsys.

10) Diese im Sommer 1904 erschienene Schrift (Bonn, Friedr. Cohen, gr. 8° 91 S.) bringt viel neues, das mir zudem richtig scheint; überhaupt steht sie über dem Durchschnitte der kunsthistorischen Doktorarbeiten.

11) Einige halten den Maler für einen guten Brügger Meister unter Massys' Einfluß. — Für die Schwierigkeit der Bestimmung spricht, daß zwei der Genannten umgesattelt haben: Tschudi von für zu gegen, Bodenhausen umgekehrt. Dieser hat kürzlich in der Kreuzigung (Antwerpen, Meyer van den Bergh) das fehlende Bindeglied kennen gelernt; er hält sie für eigenhändig, im Gegensatz zu den gleichen Darstellungen in London und Slg. Liechtenstein.

sprechen, und zwar gehören sie seiner bekanntesten Periode an, der des Brüsseler und des Antwerpener Altars, um 1510.

163. Bildnis eines Chorherrn vor Landschaft (Wien, Fürst Liechtenstein): »Q. Massys«. Ein Meisterwerk in jeder Beziehung (vgl. die eingehende Würdigung von Bode, Graph. Künste 1895, 120). Dies Bildnis läßt es tief bedauern, daß von Quinten so wenig unzweifelhaft echte nachgewiesen sind, denn es steht in der Auffassung auf der vollen Höhe der besten von Dürer und Holbein und übertrifft sie in der malerischen Wirkung. W. Cohens genannte Schrift zählt im »Versuch eines Verzeichnisses der echten Gemälde von Q. M.« S. 81—91 nur sechs echte Bildnisse auf (Frankfurt, Longford Castle, München, Frau André in Paris, Fürst Stroganoff in Rom, Wien), die der Verfasser außer denen in England und Rom selbst kennt. Das Bildnis des Jehan Carondelet in München (Pinakothek Nr. 133), das wohl auf meinen Vorschlag (persönlich an Bayersdorfer) dort seit etwa 1884 als M. gilt (früher »H. Holbein d. J.«), wird von Cohen anerkannt.[12]) Das Erasmusbild von 1517 bei Fürst Stroganoff in Rom sah ich 1886 in München; Bayersdorfer hielt es für eigenhändig; dagegen notierte ich mir: »Recht fein, aber eher alte Kopie nach einem Original von M.«

164. Beweinung (Bonn, Frau Dr. Virnich); »Nachfolger des Q. Massys«; ferner bemerkt der Katalog: »Von derselben Hand in der Berliner Galerie eine Magdalena« (aus Lucca, Gal. Mansi).[13]) Diese halte ich für wesentlich besser, und die Beweinung nur für ein mäßiges Erzeugnis aus Massys' Nachfolge; der Ausdruck ist hier teils etwas kleinlich, teils karikiert (auf die »Bles«-Gruppe deutend). Beziehung zur Magdalena zeigt sich nur in der dunkeln Färbung und der glatten, harten Behandlung.

164a. Beweinung (Kleve, Wilh. Mertens) »Nachfolger des Q. Massys«; hat in den Figuren Verwandtschaft mit dessen Frühwerken.

210. Brustbild eines alten betenden Mannes, von vorn (Rotterdam, Dr. Lanz); »Art des P. Brueghel«; nach Mitteilung von W. Cohen ist es eine Kopie nach einem der »beiden Heuchler«, einem unbekannten Original des Q. Massys, wovon Cohen drei alte Kopien nennt (siehe seine Massysschrift S. 89). Die Malweise erinnert allerdings an P. Brueghel.

158. Heilige Familie nebst zwei weiblichen Heiligen (Darmstadt, Großherzog von Hessen: »Brügger Meister um 1520«; nach Note:

[12]) Vgl. Friedländer, Berliner Galeriewerk, Niederländische Schule des 16. Jahrhunderts, S. 36: nicht Massys, wie zwei Bildnisse derselben Hand.

[13]) Näher ausgeführt von Friedländer, Berliner Galeriewerk, S. 32—33. — Meiner Ansicht ist W. Cohen; die Berliner Magdalena hält er für ein gutes Bild in Massys' Art; früher galt sie allgemein als von ihm selbst.

nahe dem Meister von Saint-Sang. — Helles, ziemlich flaues Bild unter vorwiegendem Massys-Einfluß, mit entfernter Beziehung zu dessen genanntem Brügger Nachfolger.

157. Männliches Bildnis (London, Colnaghi u. Comp.): Brügger Bildnismaler um 1525«; Friedländer hat in Rep. 1902, 28—29 vier Bildnisse dieses mäßigen, beschränkten Malers zusammengestellt; er hält ihn für G. David verwandt, ich sehe dagegen hier mehr von Massys' Art.

184. Bildnis eines Jünglings (Wewer, Frhr. von Brenken) »Niederländischer Meister um 1520«; nach der Note sind »Bildnisse derselben Hand ziemlich zahlreich«; ein tüchtiger, obgleich etwas altertümlicher Maler, verwandt mit Massys und dem Meister des Marientodes.

165. Thronende Madonna und zwei Kinderengel (Haus Stovern, Frh. v. Twickel): »Marinus van Roymerswale«; erst in der 2. Auflage des Katalogs ihm sicher gegeben. Ich stimme hier unbedingt zu, ebenso Bodenhausen (nach anfänglichen Bedenken); ich rechne dies Werk zu den besseren des Malers (ebenso W. Cohen). Der Katalog gibt Auskunft über die Entlehnungen aus Dürer (über solche vgl. Friedländer, Berliner Galeriewerk, S. 33).

b) Antwerpener Landschafter.

167. Landschaft mit Jagdstaffage (Berlin, Wesendonk): »Patinir«; eine seiner besten Landschaften, von schlagender Echtheit, deshalb gut zur Untersuchung der anderen hiesigen Landschaften in seiner Art und vom Meister des Marientodes.[14]) Die zierlichen Staffagefigürchen sind so gut und so wenig dem Patinir entsprechend, daß sie wohl von anderer Hand herrühren.

169. Allegorische Scherzdarstellung: Wie kommt man durch die Welt? 28 × 42. (Anholt, Fürst zu Salm-Salm): »Flandrischer Meister um 1520« (in 2. Auflage); in Landschaft wie Figuren gleich tüchtig. Erstere ist in Art der südniederländischen Landschafter um 1510—30, einschließlich der Maler von Figurenbildern mit Landschaften; die Figuren erinnern an Orlei.

166. Landschaft mit Meeresbucht und Tobias-Staffage, (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Patinir«; von einem kleineren Antwerpener in dessen Art geschickt gemacht; durch nachdunkeln beeinträchtigt.

[14]) Voll, Sp. 8, der dem Bilde zwölf Zeilen widmet, gibt nur zu, daß es dem Meister »zum mindesten nahe steht«; ein hübsches Beispiel seines hyperkritischen Bestrebens (vgl. zu No. 168). Dazu paßt prächtig, daß er bei dem Turiner hl. Franziskus in Landschaft die Art J. van Eycks für die Patinirs hält (vgl. Friedländer, Repert. 1900, 477, Bode, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 1901, 129 und F. Rosen, Die Natur in der Kunst, 1903, 105—9, 133—36).

168. Waldlandschaft mit Ruhe auf der Flucht (Berlin, Wesendonk): »Patinir«. Um Patinir, selbst seine Art, abzulehnen genügt M. E. die Vergleichung mit Nr. 167; es ist aber ein gutes Bild, das ich gern Ps.-Mostaert geben möchte, von dem es ja mehrere derartige Landschaften mit mehr oder weniger nebensächlichen Figuren gibt (vgl. zu Nr. 153a); freilich hat die Staffage mit Ps.-Mostaert nichts gemein. — Bodenhausen: keinesfalls Ps.-Mostaert, Schule Patinirs; Voll, Sp. 8: kaum Patinir (!).

189. Flußlandschaft mit S. Christophorus (Wewer, Frhr. von Brenken): »Art von Bles«. Von ihm selbst (ebenso W. Cohen): es ist ein feines Bild aus dem Anfang der Kunstweise, die man seinen Spätstil zu nennen pflegt. Die Behandlung des Vordergrundes (in Boden, Felsen, Bäumen) erinnert noch an die von Patinir ausgehenden frühen Landschaften des Meisters[15]); Mittel- und Hintergrund deuten jedoch schon auf die spätere Zeit. Auch die gute, von Dürer beeinflußte, kräftig gefärbte Figur ist von der nämlichen Hand [nach späterer Mitteilung von W. v. Seidlitz ist sie Dürers Stich B. 52 von 1521 entlehnt].

c) Der Meister des Marientodes und Nachfolger.

Dieser ebenso hochbedeutende wie seit 1874 viel erörterte Meister war reich vertreten, mit neun echten Bildern. Der Katalog führt ihn in alter Weise unter den Kölnern an; das wird zur Ausstellungsdiplomatie gehören: er mußte zu den niederrheinischen Deutschen gerechnet werden, sonst hätten mehrere Besitzer Bedenken gehabt, ihre Bilder herzugeben. Nach den Angaben desselben Katalogs war der Meister jedoch ein niederländischer Maler, sehr wahrscheinlich mit dem Antwerpener Joos van Cleef identisch, und auch nach Friedländer (Text zum Brügger Prachtwerk von 1903 S. 26) wird er jetzt gewöhnlich als Antwerpener angesehen. Auch ich bin seit geraumer Zeit überzeugt, daß Antwerpen sein Hauptsitz war, wohin er wohl aus Haarlem gekommen.[16]) — Ich bespreche seine hiesigen Bilder in der Folge der mutmaßlichen Entstehungszeit, die Bildnisse jedoch zuletzt.

Seiner ersten Periode gehören die beiden nächstgenannten Bilder an: 58. Anbetung der Könige 1,10 × 0,70 (Dresden, Galerie);[17]) ein

[15]) Vgl. meine Darlegung im Repert. 1887, 290.

[16]) Vgl. später, zu Ende der »Blesgruppe«. — Friedländers neueste Darlegung seiner Ansichten über den Meister (Berliner Galeriewerk, Niederländer des 16. Jahrhunderts S. 35—36) unterschreibe ich, außer seiner Unterschätzung der Bildnisse (siehe später). — Dagegen sind die 28 Zeilen von Voll (Sp. 7) ein Nest verdammlicher Ketzereien, die er hoffentlich einmal abschwört; sonst wird er mit Wurzbach und Toman zur Hölle fahren.

[17]) Da seine Bilder fast alle im Katalog richtig benannt sind, so führe ich dessen Angaben hier nur ausnahmsweise an. — Dagegen Voll: »Von den ausgestellten Ge-

Hauptwerk seiner Frühzeit, von besonders freundlichem, ja lustigem Ausdruck und prächtiger, goldiger Färbung. — 57. Brustbild der Madonna (sie gibt dem Kinde ein Glas Rotwein zu trinken) 50 × 37 (Paris, R. Kann), es ist echt, aber keins seiner besseren. Bei Maria wird der freundliche Ausdruck leicht grinsend, wie ja öfters bei ihm. Die Miene des Kindes dagegen wirkt auffallend ernst für den Meister, wohl wegen der Symbolik auf das Abendmahl. Die Landschaft ist merkwürdig flüchtig gegeben. Das Kolorit wird sehr durch den berüchtigten Pariser Firniss entstellt, welcher den unerläßlichen Goldton hervorbringen soll.

57a. Heilige Familie (London, Captain Holford); besprochen durch H. v. Tschudi, Rep. 1893, 113 und Friedländer, 1900, 252 und in seine mittlere Zeit gesetzt, wie der Wiener Flügelaltar. Tschudi vergleicht diese heilige Familie dabei mit der ebenso ausgezeichneten früheren in G. Saltings Besitz (ausgestellt in der Londoner Galerie) und kennzeichnet dabei kurz die Unterschiede bei der Behandlung des Nackten in den drei Perioden des Meisters: »In der früheren Zeit fest mit pastosem Auftrag; in der mittleren fleißige malerische Behandlungsweise und rötliches Inkarnat; in der späten glatt modellierend, etwas glasig, grauschattig«. Ich glaube, daß schon allein wegen der Behandlung des Nackten das hiesige Bild etwas später anzusetzen ist, in den Übergang von der mittleren zur späten Periode (wie der Wiener Altar). Auch hat Maria schon etwas von seinem späten Typus, der mit Mabuse zusammenhängt; sie wie Joseph haben dazu einen ernsteren Ausdruck als früher. Von der Landschaft sagt Tschudi: »Die blaugrüne Landschaft läßt den Einfluß Patinirs erkennen«. Das scheint mir nicht nötig; der Mittelgrund ist freilich ziemlich dunkel, was aber beim Meister T. M. nichts seltenes.

59. S. Johannes auf Patmos (London, Colnaghi u. Comp.); ein Beispiel seiner seltenen Bilder, worauf die Landschaft mehr Raum einnimmt als eine oder mehrere mäßig große Figuren im Vordergrunde, wie bei der ausgezeichneten Ruhe auf der Flucht in Brüssel (Nr. 47 A, Wauters Nr. 349: »Patinir«) und deren freier Schulwiederholung in München (mit ganz anderer Landschaft). Zu solchen Bildern ist der Meister wohl durch Patinir angeregt worden, der ja von 1515 bis zu seinem Tode 1524 in Antwerpen nachweislich ist, und der mit Vorliebe Bilder genannter Art malte (neben wirklichen Landschaften

mälden waren die meisten ihm mit Unrecht zugeschrieben«; Wurzbach redivivus! Auch der wollte ja unter den vielen dem Meister gegebenen Werken »fürchterlich Musterung halten« (vgl. Repert. 1883, S. 64). Daß hier noch manches zur Scheidung von Eignem, Werkstatt und Schule zu geschehen, leugne ich nicht; hoffentlich schenkt Firmenich uns bald wenigstens ein kritisches Verzeichnis.

mit ganz kleinen Figuren), z. B. die Ruhe auf der Flucht in Berlin und Madrid. Nach Angabe des Katalogs hätte der »M. T. M. gemeinsam mit Patinir gearbeitet«, d. h. es gebe Bilder genannter Art, worauf der erste die Figuren, der zweite die Landschaft gemalt habe. Ich halte das für einen Irrtum, der davon herrührt, daß man auf solchen ganz vom M. T. M. gemalten Bildern die Landschaft für Patinir erklärt. Schon dem van Mander kann das begegnet sein, als er von einer Madonna des Joos van Cleef redete, deren Landschaft von Patinir sei. Als ich 1899 Antwerpen und Brüssel wieder einmal besuchte, habe ich die mir damals neue Brüsseler Ruhe auf der Flucht besonders daraufhin untersucht, ob die Landschaft von Patinir herrühre;[18]) ich kam zum Ergebnis, daß auch diese, obgleich ihm ähnlich (worüber später), doch unzweifelhaft auch vom Meister des Marientodes ist, dessen Behandlung der Landschaft durch die vielen auf seinen Figurenbildern bekannt genug sein sollte. Alles ist ähnlich, doch unterscheidbar anders behandelt als bei Patinir: ohne dessen harte Zusammenstellung von saftigem Grün und dunklem grünlichem Blau; bei Patinir fehlen die pikanten Lichteffekte des M. T. M. Eine Vergleichung der ausgezeichneten Hanfstänglschen Photographie (die namentlich die Lichteffekte gut wiedergibt) mit solchen der Patinir-Bilder bei Wesendonk und in Wien kann zeigen, daß der Baumschlag bei den vorderen Bäumen verschieden ist: bei Patinir eingehender, aber schematischer als beim M. T. M.[19]) — Auch bei dem Johannes auf Patmos halte ich die weite Landschaft bestimmt für vom M. T. M., obgleich der auffallend dunkle rötlichbraune Ton vorn in Boden und Felsen an Orleis zweite Periode erinnert (siehe Nr. 183). — Die Johannesfigur gehört zu den verfehlten, manieriert aufgeregten des Malers, wie schon mehrere auf den beiden Marientoden; beim Johannes kommt noch etwas romanistisches hinzu. Die Entstehung möchte ich ans Ende der mittleren Periode setzen.

60. Crucifixus, Maria, Johannes (Hamburg, Konsul E. Weber). Betreffs der ausgedehnten Landschaft gilt dasselbe wie vom vorigen Bilde: sie ist durchaus in seiner Art und von seiner virtuosen Behand-

[18]) Vgl. Jahrbuch d. preuß. Kunstslg. 1895, 11, wo K. Justi berichtet, ich habe das Bild »vermutungsweise« dem M. T. M. zugeschrieben; das geschah damals nur mündlich, nach der Photographie. Justi selbst sagt dort, das Bild werde »nicht ohne Grund Patinir« genannt, obwohl die Madonna in Art des M. T. M. sei. In seiner übervorsichtigen Art macht er dazu die Note: »Damit soll nicht behauptet werden, daß im Brüsseler Bilde oder in der Münchener freien Schulwiederholung Kompagniearbeit der beiden Maler wirklich vorliege.«

[19]) K. Justi, an vorher genannter Stelle 11: »Die Ähnlichkeit vieler seiner Hintergründe mit Patinir liegt auf der Hand.« Friedländer, Berlin. Galeriewerk, 35: »Besonders nahe in der Landschaftsdarstellung steht dem Patinir der Meister vom Tode Mariae.«

lung, also vom M. T. M. selbst. Die Figuren gehören zu seinen wenigst erfreulichen, wie überhaupt die Darstellung aufgeregter und schmerzlicher Szenen seinem Talent nicht entspricht. Hier kommt noch hinzu das ihm wohl durch Mabuse vermittelte romanistische, das sich in der manieriert verrenkten Gebärde des Johannes abschreckend zeigt. Haltung und Ausdruck von Christus und Maria sind dagegen zu kalt. Das Bild gehört in die späteste Zeit des Malers (wie die große Pariser Altartafel); er ist hier durch äußerliche Aufnahme des antikisierenden etwas entartet.[20])

Ferner sind hier vom Meister des Marientodes an Bildnissen zwei Ehepaare: zunächst 61 — 62 auf blaugrünem, schwarzübermaltem Grunde (Wien, Fürst Liechtenstein), die seit Waagen bei allen Sachverständigen als gute frühe Bilder des Meisters gelten;[21]) sie gehören zu seinen besten, in Haltung und Ausdruck lebendigsten Bildnissen.

74—75. Junger Mann; Frau in reicher Tracht (Rückseite: Memento mori), grüner Grund, beide datiert 1531 (Schloß Eringerfeld, Frhr. v. Ketteler): »Barthol. Bruyn«. Es ist nicht immer leicht, Bildnisse des M. T. M. und des bis um 1525 stark von ihm beeinflußten B. Bruyn zu unterscheiden. Z. B. enthält die Kasseler Galerie ein großes Ehepaar auf grünem Grunde, von 1525—1526, Nr. 11—12, das Eisenmann eine Zeit lang für Bruyn hielt, dann sich aber meiner Ansicht: M. T. M. immer mehr näherte. Ferner in Köln: Nr. 236—37 Gerhard Pilgrum (Kölner Ratsherr 1530, † 1551) und Frau Anna geb. Strauß, auf grünem Grunde, (Rückseite: Memento mori)[22]); im Katalog von 1902: »Kölnisch 1. Hälfte des 16. Jahrh.« und Firmenich (B. Bruyn u. s. Schule, 1891, 100): »Zweifellos ein charakteristisches Werk vom M. T. M., wohl in den zwanziger Jahren entstanden.« — Beim Eringfelder Ehepaar gibt uns das Datum 1531 glücklicherweise einen festen Anhaltspunkt dafür, Bruyn zu verwerfen. Denn schon der Agrippa von Nettesheim, datiert 1524 (Nr. 73 der Ausstellung), zeigt, trotz noch merklicher Anlehnung an den M. T. M., genug auf

[20]) Voll Sp. 7 spricht es ihm ab; das zeigt nur, daß er entweder die Spätbilder nicht genügend kennt, oder daß es ihm an Schärfe des Blickes fehlt. In der Tat bestätigt sein Aufsatz meine Ansicht, daß genaue Stilunterscheidung nicht seine Stärke ist (vgl. meine Ausführung über Hyperkritik und Kritiklosigkeit, Repert. 1883 S. 32).

[21]) Mit zwei Ausnahmen: W. Bode (Über Galerie Liechtenstein in Graph. Künste 1895, 126): »Bruyn«; es war wohl nur eine vorübergehende Entgleisung, in welchem Falle der entgleisungsfrohe Wauters sagen würde: »J'ai pensé un instant à Bruyn«. Ferner Voll Sp. 7: »Recht wahrscheinlich [daß vom M. T. M.], aber in Anbetracht der Beziehungen zur Antwerpener Malerei [Q. Massys] doch unsicher« (netter Einwurf! »recht wahrscheinlich, doch unsicher« ist echtester Voll).

[22]) Auf beiden steht oben: 28; ob auf das Datum oder das Alter gehend, ist unsicher.

Bruyns gewöhnliche Art vordeutendes; und die ferneren datierten Bildnisse bis 1531: Johann van Ryht in Berlin von 1525, das Ehepaar im Haag von 1529, und das männl. Bildnis in Wien von 1531 sind schon so sehr in der Weise von Bruyns voll ausgebildeter mittlerer Periode (siehe Firmenichs eigene Schilderung von Bruyns Entwickelung als Portraitist, S. 68—70 seiner B.-Schrift von 1891), daß es nicht angeht, das Eringfelder Ehepaar von 1531, das durchaus den Bildnissen des M. T. M. entspricht, dem Bruyn zu schenken.[23]) Bodenhausen, dem ich den Fall in Düsseldorf vortrug, stimmte mir, nach Untersuchung des dort vorliegenden guten Materials, unbedingt zu. Bei Nr. 74—75 hat das Fleisch noch nicht das gleichmäßig und entschieden Rötliche, das Bruyn schon damals liebte (hingegen ist der Mann hell fleischfarbig, die Frau weißlich); die Modellierung im Fleisch ist zart gegen Bruyn; der Ausdruck ist geistreicher, nervöser (besonders beim Manne) als bei dem etwas ruhigen und prosaischen Bruyn; das nämliche gilt für die Hände; auch in der Malweise zeigt sich die effektvoll scharfe Behandlung des M. T. M.[24]) — Für diese Unterscheidung zwischen den Bildnissen beider Meister bietet die Ausstellung ein prächtiges Material (vom M. T. M. die Lichtensteinbilder; von Bruyn der Agrippa und ein Ehepaar von 1534, Nr. 76—77, das typisch für seine Weise um diese Zeit ist).

Folgende Bilder sind in Art des Meisters des Marientodes: 96—98 (Innenseite) Flügelbild mit Szenen aus der Legende der H. Crispinus und Crispinianus; (Außenseiten andrer Flügel) zwei ritterliche Heilige, Grisaillen außer den Köpfen (Rees, kathol. Pfarrkirche): »Niederrheinischer Meister zu Beginn des 16. Jahrh.«; tüchtiger Maler um 1500—1515, verwandt mit dem M. T. M. und Bruyns Frühzeit; Zeichnung und Köpfe etwas derb, doch kräftig; bei Nr. 96 ein schönes, farbenfrohes Kolorit.

63. Anbetung der Könige (Berlin-Grunewald, Prof. Dr. Voß): »Nachfolger des Joos van Cleef, der Mohrenkönig nach seinem Altar in Genua«; ein kleiner, karikierender Nachfolger, mit schwärzlichen Schatten; vom selben wohl eine Beweinung in Schleißheim.

174. Madonna, 43 × 32 (Köln, Dr. Braubach, früher bei Nelles): »Art des Barend von Orley; ein Brüsseler Maler, dessen Arbeiten mehrfach vorkommen«. Auch andre glauben, weitere Madonnen von ihm gefunden zu haben (v. Tschudi, Repert. 1896, 80). Ich habe das be-

[23]) Vgl. Repert. 1883 S. 63 unten über das Kasseler Ehepaar.

[24]) Friedländer (Berliner Galeriewerk S. 35—36) gibt eine recht abschätzige Kennzeichnung der Bildnisse des Meisters nach dem dortigen Nr. 615. Da dies nur ein mäßiges (echtes?) Beispiel von ihm ist (lange unerkannt), so war es ungeeignet, die Bildnisse des Meisters danach zu kennzeichnen, deren hohe Schätzung in der bisherigen Literatur ich teile.

sonders im Kolorit ansprechende Bildchen 1894 in der Zeitschrift für christl. Kunst Spalte 33—35 behandelt (nebst Lichtdruck) und dem Meister des Marientodes zugewiesen, mit Benutzung eines italienischen Vorbildes aus Raffaels Umgebung. Die erneuerte Untersuchung bestätigt mir die starke Verwandtschaft mit jenem, doch ist der Widerspruch zu beachten, und ich gebe zu, daß das Stückchen Landschaft dem Meister nicht entspricht, sondern mehr in der Art von Orleis Spätzeit ist.

d) Manieristen (die »Bles«-Gruppe).

185. Anbetung der Könige (Neuwied, Fürst zu Wied) »Herri met de Bles«. — 186. Flügelaltar: Anbetung der Könige; Flügel, innen: Salomo die Königin von Saba empfangend; die drei Helden vor David, (Kitzburg, von Groote): »derselbe«.

Der Katalog bleibt bei dem bis vor kurzem üblichen Brauch, die verschiedenartigsten Stücke dieser Gruppe »Bles« zu benennen; Firmenich hätte wenigstens in einer Note seine Überzeugung von der wahren Sachlage aussprechen können (im Text S. 26 drückt er sich kritischer aus). Denn diese »Frühwerke von Bles« waren den Forschern ja schon längst unheimlich geworden, und endlich fand die Überzeugung von der Unhaltbarkeit der Bles-Hypothese eine offene Aussprache durch G. Glück in der Einleitung zu seiner Arbeit über Dirk Vellert (Jahrb. d. kaiserl. österr. Kunstslg. 1901 S. 5—9). Er erklärte diese Bildergruppe für das Erzeugnis einer ganzen Anzahl von Malern verschiedener Art und Wertes, die, von etwa 1510 an in Antwerpen tätig, hauptsächlich Massys manieristisch und karikierend nachahmten, teilweise auch vom Meister des Marientodes beeinflußt wurden oder italienische akademische Einflüsse aufnahmen; K. Justi nannte diese Richtung glücklich: die Barockzeit der Eyckschule. Friedländer brachte die Sache darauf zur Sprache in seinem Bericht über die Brügger Ausstellung (Repert. 1903 S. 39—41), ohne Glücks Darlegung zu erwähnen; er hält an der Möglichkeit fest, daß die Münchener Tafel echt bezeichnet sei;[25]) also sei die kleine Gruppe der genau sich anschließenden Bilder wahrscheinlich von Bles.[26]) Dann stellt er zwei andere Hauptgruppen zusammen, die er, soviel ich ihn verstehe, zwei dem »Bles« der Münchener Tafel verwandten, minder manierierten Malern zuteilt.

[25]) Hoffentlich beseitigt endlich einmal jemand diesen Stein des Anstoßes durch den Nachweis, daß die Inschrift unecht ist.

[26]) Auch Bode bleibt noch in der neuesten Auflage des Cicerone (1904) dabei, Landschaften von Bles und Figurenbilder der Antwerpener Manieristen der nämlichen Hand zu lassen. — In Friedländers Text zum Berliner Galeriewerk S. 35 I ist jedoch bei Bles von den »Frühwerken« nicht mehr die Rede; der Teufel hat sie geholt.

Diesen drei, auch von mir anerkannten Gruppen möchte ich noch zwei hinzufügen: die vierte schließt sich an den Brüsseler Magdalenen-Altar (Sigmaringen, Vermählung Marias; London, Kreuzigung und eine Magdalena; München, h. Sippe; Brüssel, Altar: Anbetung der Könige Nr. 119 [nicht Nr. 78] und wohl noch manche andere); Friedländer erwähnt S. 43 oben den Brüsseler Altar etwas abschätzig und stellt dazu nur eine h. Anna selbdritt in Wörlitz. — Das Hauptwerk meiner fünften Gruppe sind die großen Hochbilder im Kölner Museum (Nr. 448—55), wozu zwei in Schleißheim und eins in Nürnberg gehören; ich hielt sie früher für Kölnisch, wo der Meister des Marientodes als ein hauptsächlich in Köln tätiger Meister galt. Dieser hat nämlich einen besonders starken Einfluß auf den Maler der fünften Gruppe ausgeübt, hauptsächlich in der Färbung. Durch P. Clemen (Kstdkm. d. Rheinprovinz Bd. 1 I 63, 1891) und Stephan Beissel (Stimmen aus Maria Laach, 1895, Heft 1) wurde seitdem nachgewiesen, daß eine Anzahl von Schnitzaltären am Niederrhein mit derartigen gemalten Flügeln aus Antwerpen stammt, wegen der eingebrannten Hand am Schnitzwerk. Früher benannte ich diesen Maler nach zwei solchen (geringeren) Altären in Linnich (nördlich von Aachen) den »Meister von Linnich« (s. Woermann, Gesch. d. Mal. II 497). Übrigens bildet seine und ähnlicher geringerer Maler[27]) Tätigkeit einen weiteren Beleg für die neuere Ansicht, daß der Hauptsitz des Meisters vom Marientode Antwerpen war.[28]) — Um auf die beiden zur »Bles«-Gruppe gehörigen Bilder der Ausstellung zurückzukommen: diese Darstellungen der Anbetung der Könige zeigen wieder recht, wie verschiedene Bilder man hier derselben Hand zugeschrieben hat; beide gehören übrigens zu den besseren der Art, obgleich sie keiner der fünf Gruppen sicher einzuordnen sind. Das Einzelbild 185 (vgl. Friedländer, Repert. 1894 Heft 5) hat eine mittelhelle, klare Färbung; die Zeichnung ist nicht sonderlich manieriert, dagegen etwas raffaelisierend (man pflegt das »Orleiartig« zu nennen). — Der Flügelaltar 186 hat ein stark abweichendes bräunliches Kolorit, mit weißlichen Lichtern im Fleisch, die Köpfe sind stark judaisierend, doch charakteristisch.

187. Heilige Sippe (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Art des Bles, freie Schulkopie nach dem Münchener Bilde«; sehr gering.

---

[27]) Zu dieser gehört Adriaen van Overbeke, von dem ein beglaubigter und 1513 datierter Schnitzaltar mit Flügelbildern in der Kirche zu Kempen (vgl. Clemen, Kstdkm. d. Rheinprov. Bd. 1 I S. 62, nebst Abbildung zweier Gemälde).

[28]) Voll sperrt sich zwar mit Leibeskräften gegen diese äußerst wahrscheinliche Annahme, aber es finden sich immer mehr Belege dafür. Gegen Tatsachen ist Voll so ohnmächtig wie Wurzbach und Toman; trotzdem werden die drei Genossen schwerlich je zugeben, daß sie Unrecht hatten. — Auch Walter Cohen hält den Meister bestimmt für vorwiegend in Antwerpen tätig.

III. Romanisten.

171. Madonna, 24 × 18 (Neuwied, Fürst zu Wied): »Flandrischer Meister um 1520« [1. Aufl.: um 1530]; nach Zusatz in 2. Aufl.: in Art Mabuses. — Ich bin hier bestimmt für diesen selbst, da die Feinheit der Ausführung seiner würdig ist (auch Bodenhausen und Cohen waren darauf gekommen); das Bildchen ist in Art der bezeichneten in München und Wien von 1527. Die Köpfe sind freundlich, doch etwas leer; das kleine Stück feiner Landschaft parallel Patinir, Meister des Marientodes und Orlei.

155. Madonna, Halbfigur (Münster, Kunstverein) »Mabuse«, echt bezeichnet; ein typisches Werk seiner späteren Zeit.

156. Madonna und zwei Engelknaben unter spätestgotischem Steinbaldachin (Schloß Gnadental, Frhr. Otto von Hövel): »Art Mabuses; freie Wiederholung nach dem Mittelbilde des Flügelaltärchens zu Palermo«. Es ist eine spätere Kopie von fleißiger, doch nur leidlich geschickter Ausführung (vgl. Friedländer, Rep. 1900, 254).

Von Bernaert van Orlei sind zwei gute Bilder vorhanden:

183. Heilige Familie und ein Engel (Berlin, Max Schulte): »Niederl. Meister, dem Orley verwandt; von derselben Hand Abendmahle in Lüttich und Brüssel«. Gemeint ist das 1531 datierte Bild in Brüssel (Waut. Nr. 107, Fétis 29) und die Wiederholung von 1530 in Lüttich, wovon noch eine Anzahl alter Kopien vorkommen; vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. III, 69, wo Untersuchungen von Hymans und mir angeführt sind, die Peter Coeck van Aalst als Urheber wahrscheinlich machen; dazu Friedländer, Rep. 1902, 46. Ich kann die Ansicht des Katalogs nicht billigen, denn die erwähnten Abendmahle zeigen einen Nachfolger von Orleis dritter Periode[29]), während das vorliegende Bild noch viel von seiner zweiten hat und ich keinen Grund sehe, es ihm selbst abzusprechen. Es zeigt eine sehr lebhafte und warme Färbung; die Landschaftsbehandlung dieser Periode Orleis, mit viel Braun im Vordergrund; die Falten in Art seines damaligen Vorbildes Mabuse unruhig geknittert. Dagegen deuten freilich Zeichnung und Köpfe schon auf seine noch stärker romanisierende (direkt raffaelistische) dritte Periode; also möchte ich das tüchtige Bild in den Übergang von der zweiten zur dritten setzen. — Lehrreich für die Kenntnis dieser beiden Stilperioden des Meisters ist die Vergleichung mit folgendem Stück:

173. Kreuztragung (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt; bis 1900: Berlin, Ulrike von Levetzow): »Bernaert van Orley«; ein

[29]) Meine Ansicht über Orleis drei Stilperioden ist dargelegt in Woermanns Gesch. d. Mal. II, 515—516 von 1882.

schlagend echtes Hauptwerk von ausgezeichneter Erhaltung aus dem Beginn seiner dritten Periode; es ist koloristisch noch sehr gut: lebhaft und warm, doch ohne Buntheit. Auch in den Bewegungen stört der akademische Zug noch nicht zu sehr, während die Köpfe schon etwas leer sind. — Nach Mitteilung Bodenhausens stammt aus derselben Zeit eine Enthauptung der h. Katharina in reich mit Figuren belebter Landschaft, Petersburg, Graf Kutusoff. Solche Bilder beweisen, daß Orlei auch in dieser Periode noch tüchtiges leisten konnte; überhaupt möchte ich Friedländers Äußerung: »Orlei ist ein weit geringerer Meister als Gossaert« (Rep. 1902, 45) nicht unterschreiben; dieser ist zwar in Technik und Auffassung feiner, dagegen wird er im Ausdruck bald bedenklich leer, während Orlei oft etwas derb wirkt, aber kräftig bleibt (z. B. die Madonna beim Earl of Northbrook, Nr. 330 der Brügger Ausstellung, Taf. 72 des Prachtwerkes).

175. Verkündigung, 42 × 30 (Worms, Frhr. v. Heyl): »Art Orleys«; Art seiner Spätzeit.

177. H. Maria Magdalena, Brustbild hinter Tisch (Anholt, Fürst zu Salm-Salm): »Meister der weiblichen Halbfiguren«; ein typisches eigenhändiges Hauptwerk unter diesen seinen Lieblingsdarstellungen, von guter Erhaltung. Es kann uns warnen, mit solchen guten Werken oft vorkommende geringere Nachahmungen zu verwechseln, z. B.:

180. Lautenspielerin (Hamburg, Konsul Weber), richtig einem Nachfolger gegeben. — Der zwischen Pseudo-Mostaert und Orlei schwankende Meister bei 177 steht letzterem näher.[30])

178. Madonna mit Papagei (Aachen, Louis Beissel) »Art des M. d. wbl. Halbfiguren«. — 179. Flügelaltar: Anbetung der Könige (Aachen, Wilh. Paulus): »derselbe«. Beide Werke sind richtig als von der nämlichen Hand zusammengestellt; es ist ein angenehmer aber kleiner Maler. Auch ich gebe eine starke Einwirkung des genannten Meisters zu, glaube aber noch mehr eine solche vom Meister des Marientodes zu sehen, obgleich Bewegung und Miene ruhiger, befangener sind und die Färbung unscheinbarer. Wahrscheinlich ist der Maler auch ein Antwerpener.

65. Männl. Bildnis (Straßburg, Galerie): »Joos van Cleef der Jüngere«; überzeugend echt, nach Maßgabe von teilweise beglaubigten Bildnissen in England (vgl. Friedländer, Berlin. Galeriewerk S. 36—37).

---

30) Wickhoffs Aufstellung, der Meister sei identisch mit Jean Clouet, hat bis jetzt keine Anhänger gefunden; durch nähere Untersuchung der kirchlichen Bilder ergibt sich vielleicht genaueres über den Wohnsitz des Malers (am ehesten Antwerpen).

IV. Holländer.

192. Flügelaltärchen: Beweinung, 0,36 × 0,265; Flügel innen: S. Johannes Ev. und Adrian (Aachen, Theodor Nellessen; früher Köln, Nelles): »Holländ. Meister Ende d. 15. Jahrh.« Die Flügelbilder sind merklich geringer als das Mittelstück, doch verwandt; es ist von einem freundlichen Archaisten um 1500—10, von heller, zarter Färbung, vielleicht holländisch (v. Tschudi, Repert. 1896, 80: erinnert an Geertgen und David).

194. Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, je 0,31 × 0,195 (Bonn, Frau Dr. Virnich) »ebenso«; von einem kleinen, jedoch fein ausführenden Holländer, der neben Geertgen auch Q. Massys kannte, was besonders in Färbung und Landschaft bemerklich; Bewegung und Ausdruck von holländischem Phlegma.

(Der große Flügelaltar mit Gefangennahme Nr. 195, der starke Beziehung zu den Holländern um 1500 hat, ist schon bei G. David behandelt.)

100. Martyrium der hl. Agatha (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Niederrheinisch-holländischer Meister«; wohl holländisch, Anfang des 16. Jahrhunderts, von feiner Ausführung und auffallend lebendiger Bewegung.

101. Flügelbilder (einer Kreuzigung in Holzschnitzerei von Loedewich 1498—1500); zwei untere große Flügel: innen vier Szenen aus der Passion nebst vier späteren bis Tod Marias; außen: acht Szenen aus Leben Jesu bis vor Passion; zwei obere kleine Flügel: innen: Moses die eherne Schlange zeigend; außen: Geburt, Verkündigung (Kalkar, Pfarrkirche); Jan Joest, gemalt von 1505—1508. Dies Werk war unter den großen Altarbildern sowohl nach Umfang wie Kunstwert der Glanzpunkt der Ausstellung. Ich halte den Holländer Jan Joest mit den Südniederländern David, Massys und dem Meister des Marientodes für die Häupter der niederländischen Malerei aus ihrer Periode; von gleichzeitigen Deutschen sind nur Dürer, Grünewald, Holbein d. J. (und allenfalls Cranach in seiner Frühzeit) den vier Niederländern gewachsen, also steht die Wage ziemlich gleich.[31]) Die Kalkarer Bilder sind gleich hervorragend in Zeichnung, plastischer Modellierung, Ausdruck der Köpfe, Landschaft, Färbung (kräftig und harmonisch) und feiner Ausführung. Diese erstreckt sich gleichmäßig über das ganze große Werk; die sonst oft so vernachlässigten Außenseiten sind sogar durch etwas bessere Erhaltung jetzt wirkungsvoller als die Innenseiten (deren Zustand immerhin noch recht gut ist). Erstaunlich für einen Holländer ist der

---

[31]) Ich sehe schon, wie Voll sich hierbei auf den Kopf stellt und Friedländer den seinen wenigstens schüttelt (vgl. Berliner Galeriewerk S. 30).

Sinn für Schönheit, ja Anmut in Figuren und Köpfen, während ja sonst seinen Landsleuten des 15. und 16. Jahrhunderts charaktervolle »Häßlichkeit« eignet. Aber auch in dieser leistet der Meister bedeutendes, wo er es für angebracht hält, wie in den fünf ersten Innenbildern; für zarte Gemüter[32]) wohl zu arges.[33]) — In kunstgeschichtlicher Beziehung war die hier gebotene Gelegenheit wichtig, Jan Joest mit dem Meister des Marientodes und einigen Hauptwerken aus Bruyns Frühzeit (bis 1525) zu vergleichen. Die längst bekannte Anlehnung des M. T. M. an Jan Joest fällt sehr in die Augen, ebenso dessen Einfluß auf Bruyn, wovon bei diesem die Rede sein wird. — Eingehende Besprechung von F. Fries in Die Rheinlande 1904, Nov., S. 558—60.

102. Pfingsten (Berlin, Wesendonk): »Jan Joest«; dazu Hinweisung auf meinen Artikel von vier Spalten im »Kunstfreund« 1885 Nr. 13, worin ich, im Anschluß an Eisenmann, das Bild der Spätzeit dieses Meisters »mit großer Wahrscheinlichkeit« zuschrieb. Gegenüber der mehrfach ausgesprochenen Hinweisung auf Massys' Art war es mir erfreulich, daß Walter Cohen hierzu sagt: »Höchstens Malweise und Kolorit haben etwas Massysartiges; aber bei wie vielen Bildern der Zeit finden sich diese Anklänge!« Alle dem stimme ich zu. Weiter sagt genannter: »Die unmittelbare Vergleichung mit dem Kalkarer Altar beseitigte meinen früheren Zweifel an Scheiblers Bestimmung«. — Mein anderer »Nothelfer«, Bodenhausen, dachte zuerst an Beziehung zum Meister des Marientodes (wie schon der alte Förster); dann aber kam er auf etwas, das eine Annäherung an meine Ansicht bedeutet: »Das Bild steht in ganz auffallender Beziehung zu Frey Carlos«; auch verweist er auf die Ähnlichkeit einzelner Figuren (B. hat kürzlich dessen Bilder in Portugal gesehen). Justi hat diesem bedeutenden Meister, wahrscheinlich ein in Portugal tätiger Niederländer, in seinem Artikel über die portugiesische Malerei des 16. Jahrh. (Jahrb. d. preuss. Kstslg. 1888, III) anderthalb Seiten gewidmet. Es heißt darin: »Die künstlerische Herkunft dieses Carlos weist weder nach Antwerpen[34]), noch nach Brügge . . . Wohl

32) Vgl. die Note zu Nr. 202.

33) Voll wird diesen Lobespsalm ebenso geschmacklos finden, wie ich seine nur mäßige Schätzung das Werkes; er widmet ihm 18 Zeilen, nennt es »sicherlich nicht mittelmäßig, doch nicht bedeutend« (er versteht darunter ausgezeichnet) und meint, es habe »als die große Enttäuschung gewirkt«. Das behauptet er auch von den Marmion-Bildern, mit gleichem Unrecht; denn, wie ich aus bester Quelle erfahre, haben letztere auf alle Arten von Freunden und Kennern alter Bilder, besonders auf die Künstler, entzückend gewirkt, namentlich wegen der malerischen Vorzüge. Von den Kalkarer Bildern wurden die Außenseiten allseitig bewundert, nur die Innenseiten enttäuschten etwas.

34) Glücks Verweisung des Frey Carlos nach Antwerpen finde ich so wenig glücklich wie einige seiner Bestimmungen von Antwerpener Bildern.

aber gleicht er unter allen bekannten Größen der Zeit keinem so wie dem Meister von Kalkar; in diesem Eindruck stimmt mir auch Scheibler bei . . .« (noch 5 Zeilen). — F. Dülberg, der in seiner Dissertation über die Leidener Malerschule, 1899, Jan Joest auf S. 37—38 betreffs seiner Beziehung zu Geertgen bespricht, räumt dem Pfingstbilde dreiviertel Seiten ein. Er sagt: »Die Bestimmung als J. J. wird gesichert durch die vorgeschrittenen Architekturformen und durch die ähnlich in Kalkar vorkommenden Typen zweier Apostel; des zur Linken mit der aufgestülpten Nase und des in reich geblümtem Gewand . . . Die Farben sind hell leuchtend und zart wie bei Massys . . . Alles Wesentliche und Beste von Joests bekannterem Nachfolger, dem M. T. M., ist hier bereits enthalten«. In einer Anmerkung fügt Dülberg hinzu: »Wenn ich die am Fries über den Säulen [besser: oben am Pilaster, der links neben der Mitte steht] angebrachten Zeichen richtig deute, stammt das Bild aus dem Todesjahr des Meisters«. Während der Katalog dies nicht beachtet, stimme ich in der Lesung der von Dülberg gefundenen Inschrift: 1519 überein. — Ich bin bei erneuter Vergleichung mit den drei Apostelbildern des Altars bei meiner 1885 vorgetragenen und begründeten Ansicht geblieben und bin nur gespannt darauf, wie die Mehrheit der wirklich sachverständigen Fachgenossen sich zu dieser Frage stellen wird.

200. Flügelaltar: Jüngstes Gericht nebst Stifterfamilie (Berlin, Wesendonk): »Jan Mostaert«; die 2. Aufl. des Katalogs fügt eine Notiz Obreens hinzu, wonach die Wappen der betreffenden Geschlechter, die bisher als Utrechter galten, in die Haarlem-Leidener Gegend gehören; dies würde auch besser zu dem in Haarlem tätigen Mostaert passen. Daß die bekannte Bildergruppe von diesem ist, wird ja jetzt von den meisten als wahrscheinlich angenommen. Betreffs der von Hulin vorgeschlagenen Verteilung der Bilder unter zwei einander sehr ähnliche Meister (Brügger Cat. crit. 71 u. bis 72 ob., 93 m. bis 94 m.) bleibe ich bei Friedländers Widerspruch (Rep. 1903, 50). Die nächste Aufgabe wird sein, durch gemeinsame Arbeit der Berufenen alle zu dieser Gruppe gehörigen Gemälde zusammenzustellen. Dann mag jemand eine Monographie des Meisters schreiben, und dabei einen Nachfolger aufstellen, wenn er das für durchaus nötig hält.[35]) Denn über so feine Unterschiede bestimmt zu urteilen sind schon solche Bilderforscher schwerlich imstande, deren Spezialgebiet nur die Niederländer des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts umfaßt, noch weniger aber solche, welche die

35) Siehe Hulins feine Kennzeichnung entgegengesetzter Naturen; die einen sagen: »all' das ist vom selben Maler«; die anderen: »man muß mehrere Hände unterscheiden« (Cat. crit. Bruges L).

deutschen Schulen dieser Zeit hinzunehmen, wie es die meisten »Kenner« der Altniederländer und Altdeutschen tun; und so weiter! Unser Flügelaltar wurde schon früher dem Mostaert zugewiesen. Ich finde hier teilweise den Zusammenhang mit Geertgen van Haarlem besonders merklich, namentlich in den weiblichen Köpfen und in der Landschaft links von der Mitte des Ganzen, welcher Teil breiter und weicher behandelt ist, als meist bei Mostaert. Dagegen ist in Art seiner Bildnisse vor Landschaft: das Scharfe in der Behandlung der Stifterköpfe, die rechte Seite der Landschaft (kahl und dürr) und die kleinen Hintergrundsfiguren. Dies Werk spricht also gegen Hulins Zweiteilung der Bildergruppe. — Eingehende Beschreibung von Dülberg, Repert. 1899, 39.

Von dem schrullig eigenartigen aber tüchtigen Amsterdamer Jacob Cornelisz. van Oostsanen sind zwei gute Bilder hier, von 1517 und 1519, beide richtig benannt:

197. Flügelaltärchen: Anbetung der Könige; Flügel innen: zwei Heilige und Stifterfamilie; außen: zwei Heilige (Neuwied, Fürst zu Wied); datiert 1517. Es ist schon besprochen in meinem Artikel über den Meister (Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1882): »Ein Hauptwerk unter seinen kleineren, von besonders feiner Ausführung und guter Erhaltung, noch den Werken der mittleren Periode näher stehend als denen der späteren«. Damals bestimmte ich, nach datierten Bildern, die mittlere Periode als von um 1511 bis 1517 gehend, die letzte von spätestens 1523 bis 1530.[36]) Dem Katalog ist entgangen, daß das 1520 datierte Bild der Sammlung R. von Kaufmann in Berlin eine Wiederholung des Mittelbildes ist; die einzige wesentliche Abweichung besteht darin, daß das Kind im Berliner Exemplar den alten König ansieht, beim anderen nach rechts wegblickt. Folgendes bisher unerwähnte Bild kommt zu seinen nach 1882 bekannt gewordenen datierten:

198. Hl. Maria Magdalena, Brustbild (Wewer, Frhr. von Brenken) bezeichnet: ANNO DNI 1519. Die zweite Auflage des Katalogs schreibt das Bild mit Recht dem Meister selbst zu und erklärt die Buchstaben L. K. für späteren Zusatz; sie sind eine ältere grobe Fälschung, auf Cranach gehend. Spätere Zusätze sind ferner der hinter der Heiligen aufgespannte Teppich und vielleicht auch der reich verzierte Heiligenschein. Sonst ist das Bild gut erhalten und von feiner Ausführung, besonders in dem vielen Zier- und Beiwerk; es ist wohl ein Bildnis als Magdalena.

196. Heilige Nacht 64 × 50 (Wewer, Frhr. v. Brenken); »Holländ. Meister, Beginn d. 16. Jahrh.«; in der Note wird auf das Exemplar der

---

36) Voll, Sp. 8, leistet hier wieder merkwürdiges in verzwickter Hyperkritik; er hat von A. v. Wurzbach viel gelernt.

Sammlung v. Kaufmann zu Berlin verwiesen. Dies ist viel besser als das geringe aus Wewer, aber doch nur eine gute Kopie nach dem unbekannten Original eines tüchtigen Holländers, in Art des Jakob Cornelisz.

202. Kreuzigung, ursprünglich ein Flügelaltar (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Cornelis Engebrechtz.« Das Bild wurde zuerst wohl von mir so bestimmt, 1892, als es in Köln bei Gebr. Bourgeois war (»Bles«); beim damaligen kunsthistorischen Kongreß wurde das allgemein anerkannt, und einer von der Gilde kaufte es (W. v. Seidlitz in Dresden). F. Dülberg bespricht es eingehend, als dem Mittelbilde des beglaubigten Leidener Kreuzigungsaltars (um 1510) besonders nahe stehend, jedoch einige Jahre später (Leydener Malerschule 1899, 61 m. bis 63 m). Der Gesamtton ist mittelhell und warm, goldig; das Kolorit wirkungsvoll und eigenartig, durch grelle weißliche Lichter aber etwas fleckig. Die Köpfe sind teilweise arg karikiert, jedoch charaktervoll (Dülberg: »wohl dasjenige Werk, wo Engebrechtz. seinem Drang zum Häßlichen am meisten folgte«). Technik: charakteristisch hinwischend, doch teilweise nicht zu dünn. Einiges Gespensterhafte bei den hinteren Gruppen, wie auch ihr graulicher Ton, erinnert an Hier. Bosch, wie öfters bei Engebrechtz. Das Bild bestätigt besonders die von mehreren ausgesprochene Ansicht, daß der Kölner Severinsmeister mit E. zusammenhänge (Aldenhoven, Gesch. d. Köln. Malerei 1902, S. 284 und Note 480); von jenem war hier viel vorhanden, auch der große Aachener Altar Nr. 56 zu vergleichen.37)

188. Hl. Familie mit hl. Katharina und zwei Engeln (Rotterdam, Dr. Lanz) »Art des Bles«; holländisch, am nächsten dem C. Engebrechtz. stehend, aber nur alte Kopie.

Nun kommen zwei ausgezeichnete Bilder, die ich für Lukas van Leiden in Anspruch nehmen möchte.

203. S. Johannes B. und Magdalena, Halbfiguren in Landschaft, 31 × 24 (Aachen, Museum): »Cornelis Engebrechtz«, auch in Aachen so benannt, ebenso von Friedländer, Bodenhausen und Dülberg (Leyd. Mal. S. 80 m., 81 ob.). Dieser widmet dem Bildchen 13 Zeilen; er nennt es »in den Farben äußerst frisch« und stellt es zusammen mit der auch von mir dem C. E. zugeschriebenen Darstellung aus der Kreuzlegende, Nr. 299 der Wiener Galerie Harrach. Beide Werke nennt er: »von gleicher Feinheit, aber ohne die etwas gedrehten Formen des späten großen Kreuzigungsaltars im Utrechter Erzbisch. Museum [echt] und zumal der kleineren freien Wiederholung bei Graf Pettenegg in Wien [mir unbekannt], und geistreich leichter in der Ausführung«. Im Aachener Museum ist

37) Vgl. bei diesem auch die Hinweisung auf Grünewald, als Erzieher der Kunsthistoriker zu einem weniger förmlichen Geschmack.

eine richtig benannte Beweinung, Nr. 34, von C. E., die Dülberg S. 69 für etwas früher hält als den späteren Altar (mit Beweinung) in Leiden (um 1525). Die beiden Aachener Bilder habe ich seit 1877 besonders oft gesehen, und wegen der Beweinung, die genau die gewöhnliche Art von C. E. zeigt, bezweifelte ich immer, daß auch das Heiligenbild von ihm sei,[38]) dachte hier vielmehr eher an seinen bedeutenderen und weit berühmteren Schüler Lukas van Leiden. C. E. zeigt in seinen Arbeiten zwar starke Unterschiede, sowohl dem Stile wie dem Werte nach, aber ein Bild wie die beiden Heiligen, das ganz auf der Höhe von guten des Lukas steht, ist mir sonst von seinem Lehrer nicht vorgekommen. Freilich ist die Unterscheidung zwischen Gemälden beider Meister zuweilen schwierig.[39]) Der Farbenauftrag ist pastos, die Behandlung des Beiwerks sehr eingehend; die Landschaft in der Art von Lukas (wie beim hl. Hieronymus in Berlin und dem Diptychon in München).

204. Die hl. Einsiedler Paulus und Antonius in der Wildnis, 33 × 47 (Wien, Fürst Liechtenstein): »Lukas van Leiden«; dazu Bemerkung (in 2. Aufl.): »Landschaft und Formbildung stimmen nicht zu den wenigen Gemälden des L., rührt jedenfalls her von einem hervorragenden, dem Cornelis Engebrechtz. nahestehenden Meister«. — Die Benennungen dieses ausgezeichneten Bildes haben eine merkwürdige Geschichte. Der alte Name, noch jetzt der offizielle, war Lukas van Leiden: er wurde von Waagen noch 1862 (Hdbch. I 151) und 1866 (Kunstdenkm. Wiens I 277) gebilligt: »schönes und wohlerhaltenes Bild des Meisters«. Als ich 1877—1878 in Wien war, verwarf ich Waagens Ansicht und kam auf Bles. Woermann lehnte schon 1882 beide Namen ab (gegen L. v. L. in Gesch. d. Mal. II 533; gegen Bles: Mitteilung an mich). Bode besprach das Bild eingehend 1895 (Graph. Künste S. 118); er ist gegen L. van Leiden und für Bles, obgleich er zugibt, daß es »in der blonden Färbung und in den Gestalten dem Lukas nahe steht«. Als ich nun in Düsseldorf das seit 1878 nicht gesehene Stück wieder untersuchte, kam ich bald darauf, daß der an sich längst so verrufene Name »Bles« hier nicht passe, sondern der alte: Lukas van Leiden wiederherzustellen sei. Hier hat das allerdings vorhandene »Käuzchen« oder vielmehr Eule, wieder einmal Unfug gestiftet. Erst später erfuhr ich, daß Dülberg schon 1899 hier ein Frühwerk von Lukas erkannt hatte (Leid. Mal. 76); es habe noch viel verwandtes mit zwei Bildern von Cornelis Enge-

---

[38]) Das nämliche ergibt die Vergleichung mit der Kreuzigung Nr. 202. — W. Cohen: »Meine frühere Zustimmung zu Scheiblers Ansicht nehme ich zurück, nachdem ich ähnliche feine Bilder von C. E. kennen gelernt«.

[39]) Vgl. Friedländer: Artikel über den Meister im »Museum« S. 41 und im Berl. Galeriewerk 40—1.

brechtz. aus der Zeit seines früheren Leidener Altars: Verstoßung Hagars in Berlin, Witwe von Friedr. Lippmann und Versuchung des hl. Antonius in Dresden; auch finde sich das Doppelkreuz des Antonius auf letzterem ganz ähnlich wieder. Bodenhausen hatte, ohne Kenntnis dieser Vorgeschichte, schon in der Liechtensteingalerie mit Bestimmtheit einen Lukas van Leiden darin erkannt. Die in der 2. Auflage hinzugekommene Bemerkung von Firmenich zeigt, daß auch er sich unserer Ansicht wenigstens nähert. Übrigens liegt bei dem Sibyllenbilde der Wiener Akademie derselbe Fall vor: die Gelehrten sind uneins, ob holländisch (L. v. L. oder ein anderer Nachfolger von C. E.) oder »Bles«-artig (ich bin bestimmt für ersteres). Der südniederländischen »Blesgruppe« entspricht eben eine holländische Gruppe, deren Hauptmeister Cornelis Engebrechtz. ist; beide an sich so verworrene Gruppen werden noch viel durcheinander geworfen. — Beim Wiener Bilde ist in Lukas' Art der Auftrag pastoser, die Modellierung plastischer wirkend als bei der »Blesgruppe«, wofür man die Anbetung der Könige Nr. 185 aus Neuwied vergleichen kann; die Zeichnung der Figuren ist durchaus frei und charaktervoll, nicht eigentlich manieriert, wie meist bei »Bles«; die Köpfe deuten stark auf L., auch die Art, wie der eine durch die Kapuze fast versteckt wird. Der stark bräunliche Ton[40]) in Fleisch wie Landschaft spricht für eher holländische Herkunft. Die Gewänder zeigen L.s unruhiges Geknitter mit seiner feinen Modellierung. Die Tiere (vorn Rabe und Eule) und die fernen Mönchsfigürchen sind sehr lebendig und wirkungsvoll gegeben. Der Baumschlag hat allerdings Beziehung zu »Bles' Frühwerken«, wie auch das saftige Grün; beides aber nicht so, daß hier ein frühes Werk von Lukas ausgeschlossen wäre; auf der hiesigen Kreuzigung seines Lehrers ist der Baumschlag verwandt, wenn auch derber.

207. Zwei Flügelbilder mit Stifterfamilie (Hamburg, Konsul Weber) »Art des Jan van Scorel«; so sind sie auch in Woermanns Verzeichnis dieser Galerie von 1892 bezeichnet, das auf S. 69 die Literatur darüber zusammenstellt und bespricht. Ich nehme meine frühere Ansicht: »Frühwerke von B. Bruyn d. Jüng.« zurück und glaube jetzt auch, daß die Bilder von einem Holländer sind, der Scorel wenigstens in der Landschaft verwandt ist, während die Figuren, namentlich die Köpfe, stark abweichen. Die zweimal vorkommende Jahreszahl 1539 ist an sich nicht verdächtig, aber Malweise und Trachten sprechen eher für spätere Entstehung.

Damit sind die niederländischen Gemälde bis um 1550 endlich erledigt; ich habe ihre Besprechung etwas ausführlich gehalten, weil die

---

40) Er wird verstärkt durch den nicht ursprünglichen braunen Firnis, der die hellen Gewänder fleckig macht.

Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher Zeit ja die meisten dieser Bilder angehören, bekanntlich noch immer notleidend sind, im Verhältnis zu den viel öfter und ausführlicher behandelten Meistern des fünfzehnten, außer Gerard David.[41])

Den noch zu erledigenden Teil der Primitiven, die eigentlichen altdeutschen Schulen, werde ich dagegen viel kürzer behandeln. Bei den Kölnern erklärt sich das dadurch, daß über sie Karl Aldenhovens Geschichte der Kölner Malerschule von 1902 vorliegt, wo fast alle diese Bilder eingehend gewürdigt sind. Mit den Westfalen habe ich mich in den Jahren 1876—77 zwar auch viel befaßt, seitdem aber ihre Heimat nicht mehr besucht, während ich mit den Kölnern seit 1890 durch die Nähe meines Wohnortes (Bonn), mein Verhältnis zu Aldenhovens Schrift (siehe dort S. 433 Note 586) und das zugehörige, von mir ausgewählte Tafelwerk wieder in Fühlung geraten und geblieben bin. Die Oberdeutschen (einschließlich der Mittelrheiner) kommen der Menge nach wenig in Betracht, doch ist bei ihnen eine Anzahl der besten Stücke der Ausstellung.

Kölnische und niederrheinische Schule.

Hier lasse ich Bilder folgender Arten ganz aus oder erwähne sie nur kurz: unbedeutende; solche, worüber ich nichts anderes zu sagen weiß als der Katalog; solche, worüber Aldenhovens Werk schon alles nötige und mir richtig scheinende enthält. Ich darf ja wohl voraussetzen, daß jeder Erforscher dieses Gebiets sich in den Besitz eines Katalogs setzt (noch zu haben bei Schmitz & Olbertz, Düsseldorf, M. 2).[42])

---

[41]) Das beste neuere über die Niederländer um 1500—50 enthalten zwei Artikel M. J. Friedländers: die betreffenden Abschnitte in der Besprechung der Brügger Ausstellung (Repert. 1903) und im Berliner Galeriewerk (undatiert). Meinen Dank für die durch sie gebotene Anregung und die Erweiterung meiner Kenntnis dieser Meister bezeigte ich dadurch, daß ich Friedländer frei widersprach, wo mir das angebracht schien. — Volls Artikel bringt dagegen über diese Meister auffallend wenig; er fertigt sie auf einer halben Spalte ab, behauptet, »wirklich bedeutende Stücke seien fast gar nicht gekommen« und bespricht nur drei Bilder (außer Jan Joest und dem Meister des Marientodes, die er für eher Deutsche erklärt). Freilich, da Voll weniger objektiver Bilderkenner ist, sondern vorwiegend Liebhaber alter Bilder (vergl. Friedländer, Repert. 1900, 470 und Bode, Jahrb. pr. Kunstslg. 1901, 130), so darf er sagen: »Car tel est mon plaisir«, d. h. »ich vertiefe mich in die Bilder, Meister und Schulen, die mir liegen; die andern behandle ich en canaille«. In der Tat geht aus seinen anderweitigen Äußerungen über die Niederländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervor, daß er eben so wenig Kenntnis von ihnen wie Verständnis für sie hat (Beilage zur Allg. Ztg. 1899, No. 172, S. 3 II; 1902, No. 223, S. 614 II—5 I).

[42]) Mit guten Netzdrucken (77 in der 2. Auflage) die einige andre Abbildungen als die erste enthält.

6. Kreuzigung (Aachen, Herm. Clemens); ich teile die Ansicht des Katalogs, daß sie vom Hauptmeister[43]) selbst ist, während Aldenhoven (S. 93—95) hier, wie öfters bei diesem Meister, mir hyperkritisch vorkommt.

7. Madonna und Heilige (Leipzig, Hans Felix); derselbe Fall wie beim vorigen; Ahvn. (70—71; 341) denkt an einen westfälischen Schüler des Hauptmeisters. Das war früher eine Zeitlang auch meine Ansicht, dem hat Friedländer (Repert. 1897, 412) jedoch schon mit Recht widersprochen und sich für genannten Kölner erklärt. Voll, Sp. 2—3 gönnt achtzehn Zeilen dem feinen, doch durch neuere Übermalung beeinträchtigten Bildchen (darin sah Friedländer schärfer); da er die gleichzeitigen Westfalen nicht genügend kennt, verdunkelt er das durch unklaren Ausdruck.

9. Flügeltüren eines Reliquienschreins: zwölf Heilige (Köln, S. Kunibert): »Kölnischer Meister um 1410«; das scheint mir richtig, gegen Ahvns Ansicht (108), daß diese in der Färbung auffallend gut erhaltenen Bilder zur Soester Schule gehören.

13—14. Krönung und Tod Mariae (Wewer, Frhr. v. Brenken): »Kölnischer Meister um 1420«; in der 2. Aufl. richtig näher bestimmt: als »Meister der großen Passion«.

16. Madonna mit vier musizierenden Engeln (Darmstadt, Kommerzienrat Wittich): »Kölnischer Meister um 1440«; ein bisher unbekanntes ausgezeichnetes Werk, durch alte Restauration stark beeinträchtigt; noch vorwiegend in Art »Wilhelms«, doch schon auf Stephan hindeutend.[44])

11a, der bekannte kleine ausgezeichnete Paradiesgarten aus Frankfurt, hieß »Rheinischer Meister um 1420«; Zusammenstellung der Literatur in Firmenichs Text S. 4. F. Rosen, Die Natur in der Kunst, 77—80. Voll (Sp. 2) spricht über das Bildchen eben so begeistert wie vernünftig.

Stefan Lochner war zahlreich und gut vertreten, wenn auch das in Aussicht genommene Darmstädter Bild ausgeblieben war. Sehr bekannt sind ja die große Madonna aus dem erzbischöflichen Museum zu Köln und die Kreuzigung aus Nürnberg (No. 19); bei dieser ist Ahvn. (172) unsicher, ob sie vom Meister selbst oder nur aus seiner Werkstatt herrühre; ich fand keinen Grund, ersteres zu bezweifeln (Voll: Schule). Bisher recht unbekannt war

43) Hier scheint mir Volls (Sp. 2) vorsichtige Haltung gegenüber der bekannten Aufstellung Firmenichs richtig; ich wünsche dieser alles gute, hoffe aber, daß sie noch weitere Stützpunkte finde.

44) Vgl. Miss. Jocelyn Ffoulkes (Athenaeum 1904, 24. Septb.) und G. Frizzoni, Rassegna d'arte 1905 S. 31: vielleicht Lochner; beider Autorität auf diesem Gebiet ist mir unbekannt.

21. Anbetung des Kindes, Rückseite Kreuzigung (Altenburg, Prinzessin Moritz von Sachsen), das erst Stephan selbst zuerkannt wurde, als es vor einigen Jahren in Köln war (Ahvn., Scheibler, Firmenich). Es ist eins seiner feinsten kleinen Stücke, sowohl in der Ausführung, wie in Ausdruck und Färbung, dabei trefflich erhalten; vgl. Ahvn. 162 und Firmenichs Text S. 5. Voll war hier von seinem Qualitätsgefühl so verlassen, daß er dies Juwel mit N. 20 und 19, die wesentlich geringer sind, nur als Schulwerk gelten läßt.

20. S. Johannes Ev. und Magdalena (Berlin, Slg. v. Kaufmann); ich glaube wie der Katalog, daß die Täfelchen eigenhändig sind; Ahvn. 176: »verwandt«; auch andere (außer Voll) bezweifeln die Eigenhändigkeit. — Ein bisher wenig bekanntes Altärchen:

23. Madonna im Paradiesgarten; Flügel S. Johannes Ev. und Paulus (Darmstadt, Frau von Lichtenberg; früher Prinz Wilhelm von Hessen) setzt der Katalog wie Ahvn. (175) in die Schule Lochners; es ist so gut, daß es fast auf seiner Höhe steht (erst später aufgehängt).

Jetzt folgen die Werke der Kölner der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ins 16. hinein, unter Einfluß der Niederländer; von allen Hauptmeistern waren zwar wenigstens einige gute Werke vorhanden, aber die Anzahl der Stücke hätte größer sein können, in Anbetracht, daß der Meister des Marienlebens und der hl. Sippe doch recht fruchtbar waren; nur vom Severinsmeister waren zahlreiche Werke da.

In der Literatur bekannt sind die beiden Stücke des Meisters der Verherrlichung Mariae:[45]) Anbetung der Könige, jetzt in Slg. Beissel zu Aachen und die Verherrlichung Mariae in Worms; dies gut erhaltene Stück, das durch die vielen, aber nicht einförmigen Kinderengel den Meister von seiner liebenswürdigen Seite zeigt, fand weniger Verständnis als es erwarten durfte (F. Fries, Rheinlande, Aug. 1904 S. 449—50).

Von eigenhändigen und guten Bildern des Meisters des Marienlebens waren vorhanden: zunächst drei altbekannte Werke,

28—29. Heimsuchung und Madonna mit zwei Heiligen, (Paris, Crombez, früher Köln, Clavé), und

31. Altar mit Kreuzigung (Bonn, Frau Dr. Virnich); dann

33. Madonna und zwei Heilige (Hamburg, Slg. Weber). — Dagegen scheint mir

[45]) Voll (Sp. 3—4) rechnet den Meister noch ganz zu Lochners Schule, dem Jüngsten Gericht zu Köln nahe stehend, und parallel mit No. 19, 20, 21; man glaubt einen Anfänger im Studium der Kölner des 15. Jahrhunderts reden zu hören. Die dortigen Maler unter niederländischem Einfluß scheinen übrigens nicht in seiner Gnade zu stehen, denn er bespricht von den sechs in Düsseldorf anwesenden Meistern nur zwei: den genannten und den des hl. Bartholomäus.

32. Himmelfahrt (ebendort) keins der besseren des Meisters, falls es überhaupt eigenhändig ist (vgl. Woermann, Verz. der Gal. Weber S. 7; bei dieser Sammlung folgt der Ausstellungskatalog dem der Slg. Weber).

Aus der Schule und Nachfolge des Meisters sah man sechs Werke; untergeordnet sind die beiden folgenden:

34. Madonna und sechs Heilige (Berlin, Kgl. Museum), nur wegen des Datums 1468 bemerkenswert, und

37. S. Petrus mit Stifter (Hamburg, Slg. Weber); Ahvn. 206.

38. Die Szene aus dem Leben des hl. Bruno (Bonn, Frau Dr. Virnich) vertritt gut die bekannte Folge, der es angehört, ist dabei auffallend gut erhalten.

35. Altar mit Kreuzigung (Aachen, Flamm) nennt Ahvn. (224) unter den eigenhändigen späten Werken des Meisters; es ist freilich noch recht gut, aber ich glaube jetzt mit dem Katalog, daß es eher in seine Schule gehört.

36. Den Marienaltar aus Linz gibt die zweite Auflage des Katalogs mit Recht dem Meister der Lyversberger Passion, auf den schon die erste hingewiesen hatte; namentlich die Apostelköpfe beim Pfingstbilde entsprechen genau denen auf der Kölner Passionsfolge (Ahvn. 218: Werkstatt des Meisters des Marienlebens).

39. Verkündigung (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt): »Kölnischer Meister um 1480« ist ein hübsches Bild von einem späteren Nachfolger des Meisters des Marienlebens (dem Sippenmeister ferner).

Der Meister der heiligen Sippe wurde wenigstens durch zwei außergewöhnlich gute Werke dargestellt,

40. Votivbild des Grafen Gumprecht von Neuenahr, der 9. März 1484 starb. Der älteren Literatur war es unbekannt, obgleich schon Wolfgang Müller es im vor-Niessenschen Katalog der Kölner Galerie erwähnt und richtig benannt hatte; es führte zu Bloemersheim ein Stillleben, bis es für die Sammlung von Carstanjen erworben wurde.

41. Anbetung der Könige (Schloß Velen bei Bocholt); bisher war dies entlegene Bild nur durch eine Photographie bekannt, nach der es dem Sippenmeister zugeschrieben wurde. Die Gewinnung für die Ausstellung war also sehr erfreulich, zumal es unter seinen teilweise stark die Beteiligung der Gesellen zeigenden Werken durch Feinheit der Ausführung, charaktervolle Köpfe und blühende Färbung hervorragt. »J'ai pensé un instant« an den Severinsmeister, und zwar an dessen spätere Zeit, wo er formfeinere Werke hervorbrachte, z. B. die beiden Heiligenpaare in S. Severin und die große heilige Damengesellschaft im Kölner Museum. Schließlich bin ich aber auf den Sippenmeister zurückgekommen; vielleicht hat er hier von jenem Zeitgenossen etwas angenommen. Aldenhoven

hebt mit Recht die bildnisartigen vier Köpfe rechts über den Königen hervor (er kannte nur die Photographie). Sie zeigen, wie die Köpfe überhaupt, eine kräftigere Charakteristik und plastischere Ausführung, als man es sonst bei diesem Meister gewohnt ist (man vergleiche die Nachbildungen derselben Darstellungen in Valkenburg und München). Firmenichs Text S. 8 weist hin auf eine »erneute Bekanntschaft mit den Leistungen niederländischer Realisten«.

Vom Meister des hl. Bartholomäus war dort die bekannte Mainzer Tafel, die zu der Londoner gehört; ferner

45. eine kleine heilige Familie aus Sigmaringen, wovon Ahvn. S. 257 sagt: »vielleicht nur Werkstattwiederholung«; auch mir ist das wahrscheinlicher (Firmenich, Z. f. chr. Kst. 1900 S. 10: echt, doch »etwas flüchtig in der Ausführung«).[46] — Sehr erfreulich war die Anwesenheit der noch nicht lange bekannten Anbetung der Könige aus Sigmaringen N. 44, eins der wenigen Bilder des Meisters, die aus seiner gewöhnlichen Art herausfallen und ihn auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zeigen.[47] Firmenich (cit. S. 8—9) und Aldenhoven (256—257) besprechen das ziemlich kleine Werk eingehend und weisen auf die Beziehung zu Schongauer hin, Ahvn. auch auf die zur schwäbischen Schule; näheres zu 236a.

Der Meister von S. Severin[48] und seine Art war reich und gut vertreten, durch neun Werke. Von bekannten eigenhändigen waren es die Flügelbilder des großen Altars der Sammlung Weber, die beiden Heiligenpaare aus S. Severin, das Votivbild von 1515 aus S. Ursula und die beiden weiblichen Bildnisse in Bonn und Köln. Erst seit einigen Jahren bekannt war die kleine Messe S. Gregors (Köln, Karl Essingh) auf Seide, ein Gegenstück zu dem Bildchen mit weiblichen Heiligen im Kölner Museum, und eine Himmelfahrt (Wewer, Frhr. von Brenken); ihre Flügelbilder sind auffallenderweise in B. Bruyns Frühstil (Ahvn. 306), worüber später.

55. Szene aus der Katharinenlegende (Straßburg, Galerie), wozu eine dortige Tafel aus der Agneslegende gehört, nennt die zweite Auf-

[46]) Über die freie Wiederholung in Pest macht Ahvn. S. 257 nähere Angaben als der Katalog; nach Vergleichung mit Photographie sind außer den ganz verschiedenen Hintergründen viele Abweichungen im einzelnen.

[47]) Voll, Sp. 6, verwirft das Bild natürlich, da er streng verbietet, daß ein Maler anders als nach einer bestimmten Schablone arbeite, während doch gerade die verschiedenartigen Werke dieses unter oberdeutschen wie niederländischen Einflüssen stehenden Kölners Volls Veto widerlegen; er widmet ihm $^2/_3$ Spalte.

[48]) Ich sehe vorläufig keinen genügenden Grund, Aldenhovens Ansicht anzunehmen, daß ein beträchtlicher Teil der bisher diesem Meister zugeschriebenen Werke von einem nahe verwandten sei, dem Meister der Ursulalegende; auch andern hat das meines Wissens bisher nicht eingeleuchtet (vgl. Friedländer, Repert. 1904, 81).

lage des Katalogs »Art des Meisters von S. Severin«; es ist ein tüchtiger, ihm verwandter Maler von einheitlichem bräunlich-grauem Ton.

56. Großer Flügelaltar: Kreuzigung usw.; Flügel: Dornenkrönung und Beweinung (Aachen, Dom): »Niederrheinischer Meister um 1510«; in der Note wird die Kreuzigung Nr. 1049 der Londoner Galerie und deren Flügel in Liverpool genannt, als von verwandter Hand. Ich glaube hier die gleiche zu sehen, wie schon mehrfach gesagt wurde, vgl. Ahvn. 291. Ich halte den Maler für einen dem Severiner parallelen Meister, der vielleicht wie dieser aus Holland nach Köln gekommen war und durch ihn (in zweiter Linie vom Sippenmeister) beeinflußt wurde. Friedländer (Repert. 1900, 258) nennt ihn einen »wilden Meister« (was bei Grünewald uns recht, ist andern Meistern auch erlaubt). Am besten ist er im sehr farbigen und doch nicht bunten Kolorit, das zudem ausgezeichnet erhalten. Eingehende Besprechung in Firmenichs Text S. 9.

Mit Bartholomäus Bruyn treten wir ins volle sechzehnte Jahrhundert; von ihm war viel vorhanden, sowohl Kirchenbilder wie Bildnisse, diese alle gut, von anderen Werken waren aber nur aus seiner Frühzeit vier große Hauptbilder dort, während seine mittlere und späte Zeit sich geringwertiger darstellte, als sie an sich schon ist. Sehr erfreulich war die Gelegenheit, die beiden Hauptwerke aus dem Anfang seiner Tätigkeit unmittelbar vergleichen zu können, beide echt datiert: der Altar mit Krönung Mariae (Köln, Franz Hax) von 1515 und die Heilige Nacht (Berlin, Slg. v. Kaufmann) von 1516, beide mit demselben Stifterpaar: Dr. juris Peter von Clapis und Frau Sibylla. Das zweite Stück hat noch so viel von dem Meister des Marientodes, daß ich es lange diesem zuschrieb;[49]) ich halte noch immer für möglich, daß hier eine freie Nachbildung Bruyns nach einem unbekannten Gemälde dieses seines damaligen Hauptvorbildes vorliegt. Übrigens habe ich mich jetzt durch genauere Untersuchung aus der Nähe und durch Vergleichung mit der Krönung Mariae davon überzeugt, daß es wirklich von Bruyn herrührt. Bekannt ist, daß die Komposition sehr frei einem holländischen Bilde entnommen ist, von dem auf der Ausstellung eine sehr schwache Kopie vorhanden war (Nr. 196), und wovon die Slg. v. Kaufmann eine viel bessere besitzt;[50]) einiges auf dieser, namentlich die nackten Putten, deuten auf Jakob Cornelisz (vgl. sein Bild in Neapel). — Ferner waren

---

49) Firmenich im Text S. 11: »Es steht stilistisch den Werken des Joos van Cleef und des Jan Joest nahe«. — In seiner Bruyn-Dissertation wird es als Werk des Meisters vom Marientode genannt, aber nur, weil er das damals unzugängliche Bild nicht kannte.

50) Vgl. Firmenich im Text S. 11; die hier auch genannten Exemplare einer anderen heil. Nacht stehen in der Komposition ferner (Wien: zwei, München, Annaberg).

von den vier großen Tafeln in Essen die beiden besten vorhanden: Geburt Christi von 1524 und Anbetung der Könige von 1525; sie bilden den Übergang von Bruyns früher zur mittleren Art und zeigen ihn im Kolorit noch auf einer mit dem Meister des Marientodes wetteifernden Höhe. Übrigens konnte man sich durch das Altarwerk Jan Joests davon überzeugen, daß Bruyn nicht bloß bei der frühen Krönung Mariae, sondern noch bei dem Essener Werk auch von Jan Joest beeinflußt wurde, worauf schon Firmenich hingewiesen hatte; besonders ist diese Beziehung in der Auffassung Marias merklich. — Die schon beim Severinsmeister erwähnten Hochbilder:

81 Stigmatisation des hl. Franziskus und Tempelgang Mariae, welche jetzt die Flügelbilder zu einer Himmelfahrt des Severiners bilden, nennt der Katalog richtig »Art Bruyns«; sie zeigen die Art einer Gruppe ganz früher Werke Bruyns, sind aber nicht gut genug für ihn selbst; da manche solcher Bilder vorkommen, muß er schon früh einen Werkstattsbetrieb gehabt haben. In Anbetracht verschiedener Beziehungen Bruyns zum Severiner (vgl. Aldenhoven 307 unten) könnte man glauben, die Flügel hätten ursprünglich zum Mittelbilde gehört; aber die Gegenstände passen zu wenig zusammen. — Das große Altarwerk

82 Madonna mit sechs heiligen Jungfrauen, Flügel je zwei Heilige und Stifter (Bonn, Frau Dr. Virnich) nennt die Note im Katalog »Nachfolger Bruyns«; es ist von einem tüchtigen Meister, der sich eng an eine Bildergruppe besonders heller Färbung aus Bruyns Frühzeit anschließt.

Nun folgen die wenig erfreulichen Kirchenbilder aus Bruyns späteren Perioden; aus der mittleren rühren her:

70. Hl. Familie und Elisabeth (Hamburg, Weber) und

69. Altar mit Anbetung der Könige (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt); dies der Literatur noch unbekannte Werk ist bemerkenswert durch die schon im Katalog erwähnte freie Benutzung von Nr. 41 der Ausstellung vom Sippenmeister, die bei einem so späten Werk des Malers auffällt. — Das bekannte Ständebild

71. ist für die späte Zeit, der es angehört, noch ziemlich tüchtig. Dagegen ist die große Madonna

72. aus Kamp, die zu den spätesten Werken zählt, in Zeichnung, Ausdruck und Färbung besonders unerfreulich; die italienischen Entlehnungen erwähnt der Katalog.

Die folgenden vier Bildnisse zeigen Bruyn wieder von seiner besseren Seite; bekannt waren der Agrippa von Nettesheim von 1524 und die Frau bei F. Hax zu Köln, beide zu seinen besten gehörig; bisher unerwähnt:

76—77 das Ehepaar bei James Simon zu Berlin, datiert 1534, beide recht gut (das Ehepaar von 1531 Nr. 74—75 habe ich beim Meister des Marientodes besprochen).

Von Barth. Bruyn dem Jüngeren war das bezeichnete Diptychon der Sammlung Weber vorhanden, auf Grund dessen Firmenich meinem »Meister der blassen Portraits« den bestimmten Namen geben konnte, welche Benennung allgemeine Anerkennung gefunden hat; ferner das weibliche Bildnis aus Gotha.

Der an sich schon etwas langweilige Anton von Worms langweilte uns durch seine drei gleichartigen Bilder aus Worms und Darmstadt.

Als Anhang zur Kölnischen Schule läßt der Katalog eine Anzahl von Bildern folgen, die er niederrheinisch nennt; Firmenich meint damit einesteils solche niederrheinische Gemälde, die nicht ausgesprochen kölnisch sind, anderenteils aber Werke vom unteren Niederrhein, dem Grenzgebiet von Deutschland und Holland. Besser wäre gewesen, beide Arten nicht zusammenzuwerfen, sondern für die zweite einen besonderen Ausdruck zu suchen.

Bei der sehr frühen Krönung Mariae aus Sigmaringen Nr. 87 war bedauerlich, daß das Gegenstück aus Berlin fehlte.

88. Marienaltärchen (Bonn, Provinzialmuseum); schwer zu lokalisieren; nach der Mitteilung im Text S. 3 (Clemen) aus S. Maria ad gradus zu Köln stammend.

191. Kreuzigung (Budapest, Nationalgalerie): »Niederrheinisch-holländischer Meister um 1480«. Erst jetzt lernte ich das Original dieses bedeutenden und eigenartigen Bildes kennen, dessen Photographie ich schon 1876—77 bei den Reisen zum Studium der Westfalen mitführte. Ich hielt es damals für wahrscheinlich westfälisch und fand die meiste Übereinstimmung mit dem großen Breitbild einer Kreuzigung, N. 81 aus Amelsbüren, im Museum zu Münster. Diese rechnete ich zur realistischen Richtung der Westfalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ohne andere Werke derselben Hand nachweisen zu können. Später haben Nordhoff und Ferd. Koch sie dem Joh. Koerbecke zugeschrieben. Ich fand namentlich die drei Gekreuzigten in Körpern und Köpfen denen auf dem Pester Bild ähnlich. Bei Kenntnis von dessen Original glaube ich jedoch, daß hier die größere Feinheit der Ausführung gegen westfälischen Ursprung spricht, vielmehr auf Holland oder den untersten deutschen Niederrhein hinweist. Der westfälische Maler der Kreuzigung aus Amelsbüren mag von Bildern wie dem Pester beeinflußt sein. Besprechungen in Dülberg, Leydener Malerschule S. 34 und Firmenichs Text S. 26. W. v. Seidlitz: verwandt mit Frühbildern der Dünwegge? [möglich].

90. Altar mit Tod Mariae aus der Kalkarer Kirche: »Niederrheinisch, Ende des 15. Jahrhunderts«; hier hätte der Katalog angeben können, daß dies steife und provinziale Werk wenigstens darin beachtenswert ist, daß es eine Vorstufe zur Kunstweise der Dünwegge darstellt (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1882 Bd. 18, 60). Das Vorkommen ihrer Gemälde am unteren Niederrhein (Rheinberg, Wesel, Kalkar) beweist ja, daß sie nicht nur für Westfalen arbeiteten; vielleicht war jene Gegend sogar ihr Hauptsitz. Nr. 90 steht ihnen weit näher als voriges Stück.

91. Altarflügel aus der kath. Pfarrkirche zu Orsoy (südlich von Wesel), Darstellungen aus der Passion und der Nikolauslegende: »Ende des 15. Jahrhunderts«; mehr eigenartig als bedeutend; einige Beziehung zu D. Bouts, auch mit dessem Phlegma; nur im Kolorit einigermaßen tüchtig (vgl. Clemen, Kunstdenkm. der Rheinprovinz Bd. 1 III 44—45: Haarlemer um 1480—90; Firmenich im Text S. 12).

92—95 je ein Evangelist und ein Kirchenvater untereinander (ebendort); von einer besseren Hand als die vorigen, aber verwandter Färbung (Clemen, cit. 45: niederrheinisch).

99. Errichtung der ehernen Schlange (Hamburg, Sammlung Weber): »Niederrheinisch, Beginn des 16. Jahrhunderts«; eher holländisch, mit entfernter Beziehung zu Geertgen; untergeordnet.

Westfälische Schule.

Den Anfang bildete das älteste Tafelbild dieser Schule, das bekannte Antependium aus Soest vom Beginn des 13. Jahrh.; verwandt ist ein anderes,

103a, der Stadt Goslar gehörig, in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gesetzt. — Zahlreicher werden die westfälischen Tafelgemälde seit dem Ende des 14. Jahrh.; das früheste dieser Zeit ist

104, der gemalte Kruzifixus auf der Rückseite eines Triumphkreuzes (Soest, Münster), das vorn einen geschnitzten zeigt. Es wurde kürzlich besprochen in Aldenhovens Werk über die Kölner Malerschule S. 97, das auch die westfälische bis zur Mitte des 15. Jahrhundert in Kapitel IV ziemlich eingehend behandelt, als Parallele zur gleichzeitigen Kölnischen.

110, die Altartafel aus Soest, S. Pauli, mit Kreuzigung und vier Seitenbildern, setzt die zweite Auflage des Katalogs wohl richtig in den Anfang des 15. Jahrh.; Aldenhoven, der dem Werk eine Seite widmet (99—100), ist der Ansicht (S. 100 unten, 103 oben), es »gehöre derselben Werkstatt an« wie der bekannte Niederwildunger Altar von Konrad

von Soest um 1403[51]), und entspreche dessen früheren Teilen (s. dort 100—3), sei freilich wesentlich geringer. Dagegen habe ich 1877 nichts von einer Verschiedenheit zweier Hände im Wildunger Altar bemerkt und halte früher wie jetzt die Soester Tafel für wesentlich roher und altertümlicher als den Altar; vielleicht hat Nordhoffs früher ausgesprochene Ansicht (Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfreunde im Rheinl. Heft 67 S. 128, Heft 68 S. 68) Ahvns Urteil getrübt; kurze Besprechung in Firmenichs Text S. 15. — Bedauerlich war, daß das bezeichnete und datierte genannte Hauptwerk Konrads von Soest der Ausstellung versagt wurde: es ist bekanntlich die westfälische Parallele zum gleichzeitigen Kölner Hauptmeister, dem sogenannten Wilhelm. — Bei den beiden feinen weiblichen Heiligen

106—7 aus Münster habe ich gegen die seit Nordhoff (cit. H. 67, 135) übliche Benennung »Konrad von Soest« nichts einzuwenden; 1877 sah ich sie kurz vor dem Altar und stimmte der mir schon damals bekannten Ansicht Nordhoffs gern zu[52]). — Der thronende S. Nikolaus aus Soest

105 gilt allgemein als Konrad von Soest; ihm verwandt ist er jedenfalls. Er war sehr verschmutzt, wurde deshalb kürzlich gereinigt, vielleicht etwas zu sehr; Besprechung in Firmenichs Text S. 14 und Voll Sp. 3. — Die große Altartafel aus Warendorf

108 und die Geißelung aus Freckenhorst

109 sind gute Beispiele der Westfalen, die sich näher oder entfernter an genannten Hauptmeister ihrer Heimat anschließen. — Dagegen glaube ich bei

110a, zwei Tafeln mit acht Szenen aus Leben Jesu, aus Fröndenberg: »Westfälischer Meister um 1421«, eine auffallende Ähnlichkeit mit den gleichen Darstellungen auf dem Klarenaltar im Kölner Dom zu sehen; der Maler war also wohl ein Westfale, der die Kölner kannte (vgl. Aldenhoven 111, der gerade hier nichts von kölnischem Einfluß sagt).

Wir kommen jetzt zu den Westfalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, unter Einfluß der Niederländer[53]). Von den wenigen

---

51) Zum Datum des Niederwildunger Altars vgl. den Zusatz in Firmenichs Text S. 42, welcher nach neuen scharfen Photographien die betreffende Stelle liest: MCCCC .... pso die etc., während Aldenhoven (S. 103) las: MCCCC .. IO ipso die etc. und daraus schloß, das io müsse zu tercio ergänzt werden.

52) Voll, Sp. 3, erlaubt sich, seine Leser über die Bilder in Art des Konrad von Soest zu belehren, ohne das Niederwildunger Hauptwerk zu kennen.

53) Voll Sp. 3 bringt diese „um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeführten“ Bilder wegen der darin „herrschenden eigentümlich starken und vollen Emailfarben“ in Beziehung zu Stefan Lochner. Damit verkennt er, daß diese Westfalen zu dessen

kleinen Bruchstücken des berühmten Liesborner Altars, die in Westfalen geblieben, war nur die das Kind anbetende Engelgruppe und ein einzelner Engel aus Münster vorhanden. — Den hl. Michael

116, erst kürzlich durch Übergang in die Sammlung Weber bekannt geworden, halte ich gut genug für ein eigenhändiges Werk des Liesborners (Katalog: Schule). — Als Gemälde nächster Nachfolger des Meisters sehe ich an:

117 Altartafeln aus Lünen (nicht Alt-Lünen, wie es in der 1. Aufl. des Katalogs und bei Koch heißt) und

114. Vier Szenen aus der Kreuzlegende (bei E. von zur Mühlen); das zweite ist wesentlich geringer und von ganz anderer Färbung als das erste. Auch der Kat. setzt beide Werke in die Schule und Nachfolge des Liesborners, ohne näheren Zusammenhang, während Ferd. Koch[54]) sie als Erzeugnisse derselben Werkstatt ansieht, ja »sich stilistisch am nächsten stehend« (S. 21). Es soll die Werkstatt des bedeutendsten Nachfolgers des Liesborners sein, den er den »Meister der Lippborger Passion« nennt, nach einer jetzt im Museum zu Münster befindlichen Tafel[55]). Von diesem soll (nach Koch) auch

118 herrühren, das bekannte große Breitbild der Kreuzigung etc. aus der Soester Höhenkirche; da Firmenich darauf nicht eingeht, so wird er sich gegen diese und andere Aufstellungen Kochs so ablehnend verhalten wie ich; es ist übrigens, wie der Katalog und der Text S. 16 gebührend betonen, ein Hauptwerk der westfälischen Malerei und zeigt die Liesborner Richtung weniger ans weichliche streifend als meist. Dagegen halte ich eine Beziehung der Dünwegge zum Meister dieser Tafel für weniger eng, als Firmenich annimmt (vgl. zu Nr. 90).

Beim Altar aus Schöppingen, dessen beide Flügelbilder vorhanden waren, Nr. 111, billigt Koch meine Ansicht, daß er von derselben Hand herrührt, wie der große Kreuzigungsaltar in Berlin und Münster; ferner gibt er der nämlichen

111a: zwei Flügel des Altars aus Haldern im Kölner Dom; der Katalog nimmt das an, mir aber kamen beide Werke nur verwandt vor. Den Meister des Schöppinger Altars, den Koch auf ungenügende Gründe hin Johann von Soest benennt, faßt er wie ich auf: als ein Verbindungsglied zwischen der idealistischen und der realistischen Richtung der Westfalen dieser Zeit.

Formen gar keine Beziehung zeigen, eine große dagegen zum Kölner Meister des Marienlebens (wenigstens die Liesborner Richtung).

54) Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfäl. Malerei, Dissertation, Münster 1899.

55) Ich hielt diese für so hervorragend, daß ich sie dem Liesborner Meister selbst zuschrieb.

Ein guter, wenn auch einseitiger Vertreter der letzteren Richtung ist der Meister des bekannten Annenaltars von 1473: Nr. 120 aus der Soester Wiesenkirche. Der Katalog weist auf den Stecher FVB hin, was mir einleuchtet; das Werk ist also von den Erforschern des Kupferstiches zu beachten. Der Stecher hat bekanntlich nahe Beziehung zu D. Bouts.

Mit der Dünwegge-Gruppe gelangen wir ins sechzehnte Jahrhundert; aus ihr waren neun Werke vorhanden, meist umfangreich und aus mehreren Tafeln bestehend. Es war also ein treffliches Material vorhanden, um die betreffenden Fragen zu untersuchen. Da ein Doktorand der Kunstgeschichte im Begriff ist, diese Gruppe zum Gegenstande seiner Abhandlung zu machen, so veranlaßt mich das, diesen Abschnitt kürzer zu behandeln, als ich es sonst tun würde. Nach selbständiger Bildung unserer Ansichten haben wir uns über diese Fragen vor den Bildern unterhalten, wobei sich ergab, daß wir in den Hauptpunkten übereinstimmen. — Es handelt sich um folgende Fragen: 1. Ist im urkundlich beglaubigten Hauptwerke der Meister Viktor und Heinrich Dünwegge von 1521, dem großen Flügelaltar 123a aus Dortmund, wofür beide Material, Lohn und Kost erhielten, zu unterscheiden, was jeder von ihnen gemalt hat? 2. Ist der von Scheibler 1882 aufgestellte Meister des Kappenberger Altars (123)[56]) identisch mit einem der beiden Maler? 3. Gibt es außer den Dünwegge und dem Kappenberger noch einen dritten hervorragenden Meister der Gruppe? — Zu 1: schon Lübkes Versuch von 1853, zwei Hände zu unterscheiden, hatte mich 1876—77 nicht überzeugt,[57]) und jetzt ebensowenig die neueren von Clemen (Kstdkm. d. Rheinprov. Bd. 1 III 111—112)[58]) und Firmenich (in einer eingehenden Ausführung zu Nr. 123a). Diese beiden weichen zudem darin ab, welche Teile des Altars sie jeder der zwei Hände geben, und was von der jüngeren sein soll. — Zu 2: Clemen hat an genannter Stelle die Ansicht ausgesprochen, der eine der von ihm im Dortmunder Altar unterschiedenen Maler sei mein »Kappenberger«, und zwar sei es der altertümlichere, also wahrscheinlich der in der Urkunde erstgenannte Viktor. Dagegen erkenne ich nicht an, daß die von Clemen genannten Teile des Altars (die Gemälde auf den Flügeln, besonders den Außenseiten) genügend mit dem Stil des Kappenbergers übereinstimmen, um diesen Meister für

56) Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 18, 60.

57) Ebenso Woermann, Gesch. d. Mal. II 500 von 1881.

58) Auch M. Friedländer (Text zum Berliner Galeriewerk, Deutsche Schule S. 81) wendet sich gegen Clemens Unterscheidung zweier Hände im Dortmunder Altar und dessen Ansicht, die eine sei der Kappenberger. Er unterschätzt diesen aber etwas (wohl nach geringeren Werken); denn die besten Leistungen, z. B. die Xantener Bilder, halte ich für nicht viel geringer als den Dortmunder Altar (vgl. Voll, Sp. 6).

identisch mit einem der Dünwegge zu halten. Und ferner sehe ich umgekehrt im Kappenberger eine etwas spätere Kunstart, als sie sich beim Dortmunder Altar zeigt; ebenso Firmenich im Text zu Nr. 126 bis 127 (Kappenberger): »Hauptwerke in der reifen Typik der späteren Zeit«. Firmenich im Katalog spricht sich über meinen zweiten Punkt nicht aus, stellt aber die Bilder der ganzen Gruppe unter der Überschrift »V. und H. Dünwegge« zusammen, ohne Unterabteilungen zu bilden, während doch schon zur Belehrung des Publikums zu sagen war, daß die vom älteren Dünweggestil leicht zu unterscheidenden drei dortigen Werke, die Scheibler seinem »Kappenberger« gibt, eine besondere Gruppe bilden (123 der Altar aus Kappenberg; 126—127 zwei Flügel mit vier Sippenbildern und 128 zwei Flügel: zwei Szenen der Antoniuslegende und je zwei Heilige, alle aus Xanten)[59]. Auch im Text zu Nr. 126—127 und 128 vermeidet Firmenich dem zu belehrenden Leser zu sagen, daß beide letztgenannte Werke von derselben Hand sind, wie auch 123. — Zu 3: Bei 121—122, Anbetung des Kindes und Kreuzigung, ursprünglich in Rheinberg, längere Zeit beim Kunsthändler Maurer in München, jetzt im Museum zu Münster, fiel mir in der Ausstellung gleich etwas auf, was ich früher nicht gesehen[60]: sie stehen dem Dünweggestil freilich sehr nahe, unterscheiden sich aber deutlich durch viel hellere Färbung und freundlichere Auffassung, die bei der Anbetung sehr ansprechend wirkt, bei der Kreuzigung zum Ausdruck schmerzlicher Empfindungen jedoch nicht genügt. Zwei Predellentafeln mit Halbfiguren von vier Heiligen 119, benannte die erste Auflage des Katalogs »Westfäl. Schule nach 1470«; die zweite Auflage gibt wenigstens zu, daß sie teilweise »der Art des Viktor Dünwegge überaus nahe stehen«; sie entsprechen am meisten Nr. 121—122.

---

59) Voll, Sp. 6, vermeint, die meisten der ausgestellten »Dünwegge«-Bilder »werden wohl vom Kappenberger herrühren«, ... »der leicht von dem Dünwegge zu trennen ist«. — Dagegen war in Düsseldorf jeder Sachkenner der Ansicht, daß die Gesamtgruppe in die drei angegebenen Untergruppen zerfällt, und daß von diesen die der Dünwegge selbst die zahlreichste ist. — Ferner glaubt Voll, die Dünwegge hätten sich in Figuren und Färbung weniger eng an die Deutschen angeschlossen [Kölner], als an die Holländer, besonders an Geertgen. Beziehungen zu holländischem gebe ich zu (vgl. zu Nr. 191), nähere zu Geertgen sehe ich jedoch nicht, und noch weniger zu seinem Nachfolger Mostaert, der zumal nicht älter ist als diese Westfalen. Obgleich ich kein so gewaltiger Bouts-Kenner bin wie Voll, wage ich doch zu gestehen, daß mir die Dünwegge dem Bouts viel verwandter vorkommen, als dem Geertgen, sowohl in Figuren wie Landschaft; grade ihr Münchener Bild zeigt das (besonders früh). Übrigens warfen die Münchener und Nürnberger Kataloge die Werke dieser Westfalen und des Kölner Sippenmeisters eine Zeit lang lustig durcheinander.

60) Bei meinen früheren Erwähnungen der Bilder (Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. 18, 1882, S. 60 und Westdeutsche Zeitschr. f. Kunst u. Altert. 1883, 303) hatte ich sie als von den Dünwegge selbst genannt.

Bei 129 S. Lukas die Madonna malend (seit kurzem im Museum zu Münster) schreibt auch erst die zweite Auflage des Katalogs das gute und durchaus echte Bild den Dünwegge selbst zu (zuerst: »Nachfolger«). — Ihre noch unerwähnten Werke der Ausstellung sind beide folgenden altbekannten Stücke:

124. Kreuzigung aus Münster, früher Berlin (von besonders schöner Erhaltung des Kolorits);

125. Gerichtsbild aus Wesel, das nach einer Angabe in Clemens Kunstdenkmälern der Rheinprovinz um 1520 entstanden sein soll (fest datiert von der ganzen Gruppe ist nur der Dortmunder Altar). Es fand bei den journalistischen Berichterstattern großen Anklang, wegen der naiven und frischen Auffassung des Vorgangs.

Den Schluß der Westfalen bilden die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühenden tüchtigen Bildnismaler tom Ring, Hermann und Ludger der Jüngere; vom ersten waren zwei vorhanden, vom zweiten fünf, meist schon der älteren Literatur bekannt. Neu war von Ludger das frühe ausführlich bezeichnete Selbstbildnis von 1547 (Basel, R. Paravicini-Vischer), das noch etwas an Hermann erinnert (über die beiden tom Ring: Friedländer im Berliner Galeriewerk, Deutsche Schule S. 8 I.

Oberdeutsche Schulen.

Aus dem Gebiet des Oberrheins waren nur drei Bilder vorhanden, alle aber von großer Bedeutung. Zunächst zwei bekannte, kurz vor der Mitte des 15. Jahrh. entstandene, die den seit kurzem wieder mehr beachteten frühesten deutschen realistischen Werken, gleichzeitig den derartigen Niederländern, angehören. Von Konrad Witz waren da die viel besprochenen zwei weiblichen Heiligen aus Straßburg; dies in Färbung und Lichtwirkung hervorragende Bild kam zur Vergleichung mit dem gut vertretenen Stefan Lochner sehr gelegen.

Die beiden heiligen Einsiedler vor Landschaft, 236 aus Donaueschingen von 1445, sind von einem gleichzeitigen tüchtigen Landsmann, den Dan. Burckhardt[61]) für einen Baseler Nachfolger von Witz hält; eine gute Würdigung des Bildes steht schon in Janitscheks Gesch. der deutschen Malerei 246, der auch »die in schlichter Naturtreue und dabei doch so stimmungsvoll dargestellte Landschaft« gebührend hervorhebt; einige Ausstellungsberichte (z. B. Schubring in Preuß. Jahrbücher 1904 II 46) stellen das Bild zu sehr gegen Witz zurück.

Über Schongauers Madonna im Rosenhag von 1473 habe ich schon bei Gelegenheit der Augsburger Ausstellung von 1886 berichtet, freilich nur

[61]) Baseler Festschrift von 1901, Malerei S. 308—310.

über die alte Übermalung (Repert. 1887, 25—26). Ich sprach bereits damals aus, daß Marias Kleid durchweg mittels Aufsetzung weißer Lichter übermalt wurde, um es von dem ursprünglich wohl gleichfarbigen Mantel zu unterscheiden. Jetzt wurde mir das dadurch bestätigt, daß der Übermaler den Teil des Kleides verschont hat, der linkes Knie und Unterschenkel bedeckt (rechts vom Beschauer); an dieser Seite liegt der Mantel über Knie und Schooß Marias. Außerdem hat der gedankenlose Übermaler noch zwei andere kleine Teile des Gewandes übersehen. Auch im Laub, das sonst so geschickt und wirkungsvoll behandelt ist, sind stellenweise derbe Lichter aufgesetzt; ebenso ist allerhand im Fleisch übermalt, wie bei der linken Hand Marias.[62])

An Schongauer schließt sich gut der Meister des Hausbuches an, der wesentlich von jenem beeinflußt wurde;[63]) von ihm und aus seiner Werkstatt waren sechs Werke vorhanden, wobei mindestens drei seiner besten. Als Gebiet seiner Tätigkeit wird jetzt bekanntlich der Mittelrhein angesehen. Seit den Artikeln von Kämmerer, Mitte 1896 und Flechsig, Ende 1896, die zuerst von dem bis dahin nur als Stecher und Zeichner bekannten Meister Gemälde nachwiesen, wurde manches über sie geschrieben, das beste von Thode (Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1900, Heft 2).

Vom Freiburger Altar, dem Hauptwerk des Meisters, war wenigstens das Mittelbild, die große Kreuzigung 226 vorhanden; ich halte es für das altertümlichste seiner Gemälde, namentlich wegen des noch ziemlich dunkeln Kolorits mit Vorliebe für bräunliches Rot und grünliches Blau, eine Farbenzusammenstellung, die auf Schüchlin zurückzugehen scheint.

Nahe verwandt ist die Auferstehung 227 aus Sigmaringen, in jeder Beziehung eines seiner besten Bilder und allgemein als eigenhändig anerkannt; ausgezeichnet in Ausführung und Erhaltung.

Die mir seit 1880 bekannte, erst kürzlich von der Dresdener Galerie angekaufte große Beweinung 225 (früher in Aachener Privatbesitz), bisher

---

62) Leider hatte ich übersehen, daß Max Bach das Bild für höchstens eine spätere Kopie hält (Beilage z. Allg. Ztg. 1893 Nr. 242—3; Repert. 1895, 267) und das Datum 1473 der Rückseite bezweifelt; Voll Sp. 5 billigt ersteres. Hoffentlich haben ernste Sachverständige die Ansicht beider Beurteiler geprüft. Ich habe weder früher (1886) noch jetzt die Eigenhändigkeit bezweifelt, namentlich wegen der vorwiegend gut erhaltenen Engel.

63) Betreffs der Bildergruppe, die jetzt dem Hausbuchmeister allgemein zuerkannt wird (nur Voll scheint das noch immer sehr fraglich), ist dies eine alte Ansicht von mir; sie wurde bestätigt durch eine neuere Besichtigung der Stiche und des Hausbuches. Freilich ist es jetzt gebräuchlich, die Beziehung zu Schongauer ganz zu leugnen oder doch als gering darzustellen. Das geht wohl von M. Lehrs aus; nur Voll widerspricht auch hier.

in der Literatur über die Gemälde des Meisters unerwähnt, ist auch ein gutes Werk von ihm, wenn auch nicht ganz so fein ausgeführt wie die beiden vorigen. Es wird etwas später sein, indem es in Zeichnung und Färbung schon mehr von Schongauerscher Art hat (vgl. Repertorium 1883 S. 50 Note).

Leider war die Kreuzigung N. 175 in Darmstadt ausgeblieben, die allenthalben mit Recht als ein eigenhändiges Hauptwerk des Meisters gilt. Mir scheint sie zwischen das Dresdner Bild und die späteren Mainzer Werkstattbilder zu fallen; doch lassen solche Fragen sich schwer ohne Konfrontation entscheiden (Thode: früh und dem Meister des Marienlebens nahe).

Die Mainzer Folge von 1505, wovon drei Stücke, 228—231, vorhanden waren, zeigt die späte Art des Meisters, mit noch wesentlich hellerer Färbung als das Dresdner Bild; übrigens bin ich hier der Ansicht mehrerer, daß diese Folge wegen der geringeren Feinheit der Ausführung als (noch ziemlich gute) Werkstattarbeit anzusehen ist, während der Katalog und andere sie als eigenhändig gelten lassen.

Der Schule ist dagegen zugewiesen: 232, Verkündigung aus S. Goar, die ich als gleichartig mit den Mainzer Bildern ansehe.[64])

Das vielbesprochene Liebespaar aus Gotha 231 ließ der Katalog dem Meister des Hausbuchs, erklärte aber in einer Bemerkung der 2. Aufl. diese Benennung aus drei Gründen für »recht zweifelhaft«. Zuerst hat Flechsig es ihm zugeschrieben, und zwar mit großer Sicherheit (cit. 9 I, 15 II—17); hauptsächlich veranlaßten ihn dazu wohl die ähnlichen Gruppen unter den Stichen des Meisters. Dessen in Düsseldorf vorhandene Gemälde bestätigten das aber nicht, wenigstens nicht so zwingend, wie das bei wirklicher Identität des Meisters hätte sein müssen.[65]) Thode, der die Urheberschaft des Hausbuchmeisters bestimmt verwirft, spricht am genannten Orte die Ansicht aus, es sei das Werk eines un-

---

[64]) In seiner Doktorarbeit über die Kölner Maler, von 1880 S. 46, beging Scheibler hier eine arge Jugendeselei, indem er den Altar dem Meister der Verherrlichung Mariae aufhalste; als ich aber um 1893 die Photographie erblickte, bemerkte ich gleich, daß es der Meister der Mainzer Folge sei.

[65]) Von meiner früheren Vermutung, das Bild sei von Schüchlin, halte ich soviel fest, daß das Kolorit noch an ihn erinnert. Bodenhausen, der neulich kurz nach Düsseldorf Tiefenbronn besuchte, ist gegen Schüchlin; er findet beim Liebespaar die Modellierung des Karnats und die Zeichnung der Hände weit besser. — Ich glaube, daß ich und die vielen anderen, die sich an der Zusammenstellung der Gemälde des Meisters beteiligt haben, in der Ablehnung des Liebespaars zu weit gegangen sind, wohl aus Mißtrauen gegen Flechsigs weitherzige Zuschreibungen. — W. v. Seidlitz: »Vielleicht eine etwas spätere Kopie nach ihm, wegen der harten Umrisse«. Bodenhausen: kein eigenhändiges Werk des Meisters. Voll gehört in seinen Kreis.

mittelbaren Vorgängers Grünewalds oder ein frühes von ihm selbst, wie auch der »genau übereinstimmende« Altar in Aschaffenburg; und Franz Bock hat kürzlich beide fröhlich Grünewald geschenkt.[66]) Da ich das Original des zweiten Werkes nicht mehr genau in Erinnerung habe, so erlaube ich mir kein sicheres Urteil; nach Maßgabe der Abbildungen bei Thode und Bock ist jedoch das Aschaffenburger Werk wesentlich moderner und der bekannten Weise Grünewalds näher als das Gothaer, das mir noch ganz ins 15. Jahrh. zu gehören scheint. — Ebenso uneinig wie über den Urheber sind Kunstgelehrte und Journalisten über die nähere Deutung des Vorganges, trotz der umständlichen Beischrift. Meine Deutung ist so: jeder hält das Geschenk, das er vom andern empfangen. Der Jüngling hatte, wie es seine Pflicht war, als erster dem Mädchen etwas kostbares geschenkt: das Armband, welches sie mit der Rechten hält; und sie verehrte ihm darauf etwas von ihr gearbeitetes, das »Schnurlin« (das Schnurwerk mit den zwei Quasten, das sein Mäntelchen zusammenhält). Daß das Armband auf die eine Quaste aufgestreift ist, fällt freilich etwas auf; ich denke, das verliebte Mädchen hat damit ein kindliches Spiel getrieben. Jedenfalls sollten beide Geschenke recht deutlich nebeneinander gezeigt werden, der Inschrift entsprechend. — Während die einen (wie Lehmann[67]) und Bock) hier »deutscheste«, keusche Liebe sehen, reden andere (wie Schubring und Bie) von einer Cortigianenszene, wenn auch »von feinster Zurückhaltung«. Ich sehe für die zweite Deutung keinen Grund; sie ist wohl nur aus Mißverständnis des »genissen lan«[68]) der Inschrift entstanden, das sich jedoch weit eher auf die Schenkung des Armbandes bezieht; auch spricht das Wappen dafür, daß hier ein Familienbild vorliegt.

Von der schwäbischen Schule, die nicht in das Gebiet der Ausstellung einbezogen war, fanden sich nur zwei Stücke vor. Eine Anbetung der Könige 236a (Berlin, Eugen Schweitzer): »Schwäbischer Meister vom Schluß des 15. Jahrh.«, hatte ihr Dic cur hic in der Beziehung zum Kölner Meister des Bartholomäus, wegen deren Friedländer ihre Sendung veranlaßt hatte. Es ist in der Tat ein Schaffner verwandter, aber mehr altertümlicher Schwabe von merkwürdig gezierter Zeichnung,

[66]) Die Werke des M. Grünewald, Straßburg 1904 S. 71 unt. bis 73 ob. und Note 80. — Auf Zustimmung von Bock wird Thode freilich wenig geben, denn jenes Bilderliste ist oft sehr anfechtbar; dies schon in der Zeitfolge, z. B. setzt er die Versuchung des Antonius in Köln (die mir noch immer als echt gilt) vor die viel altertümlichere (sehr fragliche) kleine einzelne Anbetung des Kindes in Aschaffenburg.

[67]) Eingehende Besprechung in: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern 87.

[68]) Soweit ich aus großen Lexiken ersehen kann (Grimm, Heyne, Sanders), hat »genießen lassen« im mittel- und neuhochdeutschen keine vorwiegend obszöne Bedeutung.

der zur Vergleichung mit dem frühen Sigmaringer Bilde des Kölners aufforderte, das deutlich auf die schwäbische Schule hinweist. Schon Aldenhoven hatte ein Altarwerk aus Thalheim in der Stuttgarter Galerie genannt (S. 257), auch aus Schaffners Richtung, worin er ähnliche Formen wie im Sigmaringer Bilde sieht (ich war nicht darauf gekommen). — Als H. Holbein d. J. ließ der Katalog ein Bildnis des Thomas Morus (Fürst zu Wied) gelten, Wiederholung eines bei Henry Huth; es ist in Auffassung und Ausführung wenig ansprechend; die Eigenhändigkeit wird allgemein abgelehnt.

Zur Fränkischen Schule des 16. Jahrh. und ihrer Umgebung gehörten zehn Bilder; zwei davon fielen ins Gebiet der Ausstellung, indem ihr Maler wahrscheinlich in Frankfurt tätig war: die große Anbetung der Könige aus Mainz 223 und das Patrizierbildnis 224 (Frankfurt, Georg Frhr. von Holzhausen). Da sie in letzten Jahren mehrfach und gründlich behandelt wurden (Thode, Bayersdorfer, Rieffel, Haack, Weizsäcker), will ich sie in Ruhe lassen, zumal man sich vorläufig ziemlich geeinigt hat, daß der Maler ein der Frühzeit Baldungs nahe verwandter Dürerschüler war, wohl in Frankfurt tätig.

Dürer selbst wurden zwei Stücke zugewiesen: 219 Bildnis eines Jünglings (Großherzog von Hessen), zuerst bei der Münchener Renaissanceausstellung von 1901 bekannt geworden, wonach Friedländer darüber berichtete (Repert. 325); ich schließe mich seiner Ansicht an, daß es ganz der Art von Dürers frühen Bildnissen entspricht, aber durch allerhand ungeschicktes in Figur und Landschaft sowie den etwas flauen Ausdruck Zweifel an der Eigenhändigkeit erregt; W. v. Seidlitz: »Wohl aus Dürers früher Schule«. Firmenich im Text S. 32 hält an der Echtheit fest; er erwähnt alte Aufschriften der Rückseite, die einen Anton Newpauer als Maler nennen. — Voll, Sp. 7, teilt jetzt wie früher Friedländers Ansicht, die also wohl richtig (vgl. diesen Zeitscht. f. bild. Kunst 1902, 27).

220. Kleine heilige Familie auf Pergament, Federzeichnung mit Wasserfarben koloriert; die Echtheit ist auch hier nicht überzeugend. —

Vom Meister von Messkirch ist ein großer S. Werner und eine Tafel mit zwei Heiligen vorhanden, der erste sehr gut, die zweite äußerlicher (beide aus Wewer, Frhr. v. Brenken).

Altdorfer 212. Abschied der Apostel, mit Monogramm (Frankfurt, Fritz Gans); echt und gut, wohl spät. Voll: echt (Gott sei Dank!).

»Meister von Regensburg, Beginn 16. Jahrh.«: 235. Bildnis eines vornehmen Mannes (Schloß Breill, Baron von Failly-Goltstein).

Hans Sebald Beham: 213. Der verlorene Sohn in Gesellschaft (Basel, Dr. Dan. Burckhardt) datiert 1537; vielleicht richtig bestimmt, doch sind seine Gemälde meines Wissens noch nicht kritisch gesichtet;

am besten im farbenfrohen venetianischen Kolorit. — Auch Firmenich erkennt im Text S. 34 die vom Besitzer herrührende Benennung nicht fest an. Voll, Sp. 7: wohl von Ostendorfer; W. v. Seidlitz: Meister von Meßkirch [zu erwägen, doch nicht überzeugend; vgl. Phot. des Stuttgarter Bildes].

G. Pencz: 237. Halbfigur S. Sebastians, mit Monogramm und 1548 (Anholt, Fürst zu Salm-Salm); ein arger Gegensatz zum vorigen Bilde: auch stark italisierend, aber in unangenehmster Art, von leerem Ausdruck und lederbrauner Färbung.

Endlich waren von den Sachsen, d. h. L. Cranach, fünf Bilder zu sehen. Die große Madonna auf Holzbank 214 (Darmstadt, Max. Frhr. v. Heyl) ist ein gutes Beispiel seiner »Frühzeit«, von Flechsig um 1513 gesetzt (Tafelbilder Cranachs N. 17).

Dagegen ist die Madonna mit Kuchen 217 von 1529? (Basel, Frau Prof. Bachofen-Burckhardt, bis 1899 Slg. Schubart) ganz in seiner späteren Art, und zu den besseren gehörig.

Die beiden Prinzen 215—216 von 1526 (Großherzog von Hessen) sind, wie N. 214 von der Dresdener Cranach-Ausstellung her bekannt; fein, doch auffallend kühl.

Der Liebesgarten 218 (Düren, Geh. Kom.-Rat Leop. Peill) war ursprünglich echt und gut, hat aber stark gelitten; die Tiere sind wieder recht gut; auch die menschlichen Figuren von ihm selbst; die Wiese mit Blumen und Bäumen ist aber zu schematisch behandelt, auch die Landschaft gering.

Zur Kritik einiger holländischer Bilder.

Von **Corn. Hofstede de Groot.**

Die Düsseldorfer Ausstellung unterschied sich auf das vorteilhafteste von vielen anderen Ausstellungen durch die hohe Qualität und die richtige Benennung der Bilder. Nur ganz wenige unter den Holländern des 17. Jahrhunderts gaben zu kritischen Bemerkungen Anlaß.

Von den drei Stilleben des Abraham van Beyeren ist das eine Nr. 282 ein anerkanntes Meisterstück aus der Sammlung von der Heydt in Berlin, doch erwecken die beiden andern (Nr. 280, 281 von Brenken, Wewer) ernste Bedenken. Das Monogramm A B, welches der Katalog für das eine (Nr. 281) angibt, beruht wohl auf einer Verwechslung mit Nr. 282. Ich habe es wenigstens trotz wiederholtem langem Suchen nicht finden können. Dies angebliche Monogramm war wohl die Veranlassung für die Umtaufe auf Andreas Benedetti, dessen Bilder in Wien und Budapest lange als Werke van Beyerens gegolten haben und ihnen in Bezug auf Komposition und Farbenpracht sehr nahe stehen. Benedetti war jedoch ein Antwerpener Künstler und Schüler Jan de Heems.

Seine Werke haben einen entschieden vlämisch-zeichnerischen Charakter im Gegensatz zu dem holländisch-malerischen der Gemälde van Beyerens, der auch für diese Bilder (Nr. 280, 281) bezeichnend ist. Trotz der übereinstimmenden Maße (0,94 zu 1,24 m) wage ich nicht, sie mit Bestimmtheit für das Werk eines und desselben Künstlers zu erklären. Möglicherweise sind sie durch einen früheren Besitzer zu Gegenstücken gemacht worden. Für Nr. 280 habe ich keine andere Bestimmung als etwa die: Nachahmer des Abraham van Beyeren, der ihm sehr nahe kommt, aber flüchtiger, dekorativer und farbenreicher malt; dagegen möchte ich bei Nr. 281 mit mehr Bestimmtheit auf Jacques de Claeu hinweisen, den vielfach verkannten »Kunst-, Zeit- und Stadtgenossen« van Beyerens, wie Houbraken sagen würde, den Schwiegersohn Jan van Goyens und den Schwager Jan Steens. Seine Kunst beschränkte sich auf die Stillebenmalerei, ist in derselben aber ziemlich vielseitig. Er malte Vanitasbilder, die den Übergang bilden zwischen den früheren des J. de Heem und des Pieter Steenwijk einerseits und denjenigen E. Colyers und Vermeulens andrerseits. Wieder andere, wie das im Rijksmuseum, stehen verwandten Stücken eines Pieter Potters nahe. Eine ganze Gruppe von Obstbildern hat man durch Fälschung des Monogramms zu Werken des J. de Heem gemacht (Museen in Haarlem und Brüssel). Endlich befand sich seit geraumer Zeit im Münchner Kunsthandel ein großes, voll signiertes Frühstücksbild, welches einen engen Zusammenhang mit den beliebten Kompositionen der Heda, Koets und Pieter Claesz verrät. Dies letzte Bild ist, wenn meine Erinnerung mich nicht sehr täuscht, beweisend für das von Brenkensche Gemälde. Es enthält eine ganze Reihe derselben Motive, unter denen die Fasanenpastete einen ebenso ins Auge fallenden Platz einnimmt. Die auseinanderfallende, unruhig wirkende Komposition, der graue, langweilig behandelte Hintergrund und die nachlässige Malweise sind Eigenschaften, die beiden Bildern gemeinsam sind und sie von den bessern Werken der genannten Haarlemer Meister unterscheiden. Herr Julius Böhler, bis vor kurzem Besitzer des vollbezeichneten Frühstücksbildes von Jacques de Claeu, bestätigt mir auf meine Anfrage die vollständige Ähnlichkeit der Malweise beider Bilder.

Nr. 309. Italienische Gebirgslandschaft von Johannes Hackaert trägt mit Unrecht diesen Namen, ist vielmehr ein Werk des F. de Moucheron.

Nr. 334. Fernsicht am Abend von Philips Koninck. Dies Bild hat neben der noch erhaltenen Jahreszahl 1644 eine Künstlerbezeichnung getragen, die sicherlich nicht die des Koninck war. Man glaubt noch den Anfangsbuchstaben L. zu erkennen und bringt diesen mit Lodewijk van Ludick in Verbindung. Ich muß jedoch bemerken, daß die wenigen mir bekannten

sicheren Werke dieses Künstlers (Prag, München, Bamberg) einen anderen, südlicheren Charakter tragen als dieses Bild, dessen Urheber ich wegen des eigentümlichen Baumschlages lieber in der Nähe der van Croos suchen möchte.

Eine unter dem Namen Maes (Nr. 339 a) ausgestellte Familiengruppe im Freien gab zu berechtigtem Zweifel, der auch in einer Anmerkung des Katalogs zum Ausdruck kam, Anlaß. Das Bild erinnert an die wenigen bezeichneten Bilder des Reinier Covijn, eines Dordrechter Schülers von Maes. In diesem Falle wäre es weitaus das importanteste Bild, das uns von diesem Maler erhalten ist.

Die von Bredius herrührende Umtaufe des Metsu der Sammlung Martius (Nr. 340) in Joost van Geel hat sehr viel für sich. Doch muß ich gestehen, daß es mir nicht ganz sicher ist, ob sich das Kostüm und besonders die Kopfbedeckung der Frau mit der Zuschreibung an einen Meister des 17. Jahrhunderts verträgt.

Nr. 363. Der barmherzige Samariter unter Rembrandts Namen hat sich hier wohl endgültig als das Werk eines Nachahmers herausgestellt. Es ist ein Meister, der einzelne Motive aus den früheren Werken Rembrandts, wie große Stauden im Vordergrund, Kürbisflaschen, vielfarbige Turbane, mit Geschick zu verwerten weiß, sogar Rembrandtsche Modelle (den Vater) benützt, aber dennoch in andern Punkten wesentlich abweicht. So würde es sehr schwer halten, für das Pferd in sämtlichen Jugendbildern Rembrandts ein Analogon zu finden, so weicht auch die verschwommene Ferne von Rembrandtscher Gewohnheit ab, so hat vor allem die schräg-strichelnde Art der Pinselführung in vielen Partien einen völlig abweichenden Charakter. Obwohl ich noch nicht ganz im klaren bin, ob das Bild von einem zeitgenössischen Schüler oder von einem späteren Pasticheur herrührt, neige ich vor der Hand zu letzterer Ansicht.

Ein Bild, welches Rembrandts Zeitgenossen Jan Lievens zugeschrieben wird (Nr. 337), lebensgroßer männlicher Studienkopf, hat mit diesem Künstler nichts zu tun. Es ist für ihn viel zu flüssig gemalt und zu frei aufgefaßt. Ich würde es am ehesten dem Anton van Dyck geben. Sicher gehört es in die unmittelbare Umgebung des Rubens.

An den Namen des G. ter Borchs knüpfen sich in dieser Ausstellung die verschiedensten Probleme. Es sind ihm fünf Werke zugeschrieben, von denen zwei ihm ohne jeden Widerspruch gelassen werden können: das Bild seines Verwandten Lambert Quadacker (Nr. 389) und das Biwak (Nr. 388). Letzteres vertritt die Frühzeit des Meisters und zeigt, wie er aus der Gruppe der Wachtstubenmaler hervorgegangen ist. Durch Zufall oder aus Absicht ist es in dieselbe Sammlung gelangt, in der sich einBild ähnlichen Gegenstandes befindet (Nr. 387), welches früher, ehe man diese Malergruppe genau auseinanderzuhalten wußte, auch dem ter Borch gegeben wurde.

Es hängt aufs engste mit einer Wachtstube im Louvre, dort früher Duck genannt, zusammen, und ist wie diese ein Werk des Willem Duyster. Ein im ganzen übereinstimmendes, nur in einzelnen Details abweichendes zweites Exemplar war in der Sammlung Pfungst in London und ist mit ihr in den Besitz des amerikanischen Sammlers van Alen übergegangen. Auf diesem Exemplar fand sich gelegentlich der Utrechter Ausstellung (1894), wo beide Bilder nebeneinander zu sehen waren, auf der Trommel die Signatur W. D.

Die geringe Ähnlichkeit mit dem zweiten Duyster aus derselben Sammlung (Kat.-Nr. 299) könnte zu Zweifeln an der Richtigkeit dieser Bestimmung Veranlassung geben, doch ist dagegen zu bemerken, daß es neben einer Anzahl farbenkräftiger Bilder mit starken Lokaltönen auch eine ganze Reihe Duysters mit weniger ausgebildeten Farben und einheitlicherer Gesamtstimmung gibt, zu der neben den drei erwähnten Bildern eine Einzelfigur im Mauritshuis, eine ähnliche Offiziersgestalt in der ehemaligen Sammlung Muyser im Haag und mehr andere gehören.

Diese fest umgrenzte Gruppe wird durch das Monogramm auf dem Pfungst-van Alenschen Bild gesichert und weicht, wie gerade die Nebeneinanderstellung der beiden Dahlschen Bilder auf der jetzigen Ausstellung beweist, erheblich von den frühen ter Borchs ab. Letztere besitzen schon im wesentlichen die feinen silbergrauen Töne, die uns an den spätern Meisterwerken des Künstlers stets begegnen.

Eine schwer zu knackende Nuß bilden die beiden Bilder, welche als Vermächtnis des Herrn Hüffer 1895 in den Besitz der Stadt Münster gelangt sind und sich beide auf die dem westfälischen Friedensschluß vorangehenden Unterhandlungen beziehen (Nr. 390, 391).

Das eine größere stellt die Ankunft des holländischen Plenipotentiarius Adriaen Pauw in Münster dar. Pauw sitzt mit Frau und Tochter in seiner sechsspännigen Staatskarosse und wird von einer Anzahl rotgekleideter Diener zu Fuß und zu Pferde begleitet. Nur diese Gruppe und einige stark ins Auge fallenden Landleute links kommen für ter Borch, dessen Name sich links in der Ecke befindet, in Betracht, während das ganze übrige: die Landschaft mit der ausführlich behandelten Ansicht der Stadt von einem Maler G. V. H. herrührt, dessen Initialen sich merkwürdigerweise und auffallend zwischen den für ter Borch in Anspruch genommenen roten Figuren befinden. Wer dieser G. V. H. ist, bleibt einstweilen unaufgeklärt. Die Vermutung der ersten Auflage des Katalogs, es könne Guilliam de Heusch sein, ist in der zweiten Auflage mit Recht beseitigt. Für uns ist die weitaus wichtigere Frage: ist ter Borch der Maler der Staffage?

Diese Frage glaube ich nach eingehendem Studium und wiederholtem genauem Vergleich mit authentischen Bildern ter Borchs auf das bestimmteste verneinen zu müssen. Die Figuren sind ter Borch-artig, sehr

ter Borch-artig, wenn man will, aber doch bei weitem nicht fein genug für ihn selbst. Selbst nicht die drei Figuren im Reisewagen, die noch am ehesten in Betracht kämen. Welchen Maßstab man an ter Borch sogar in dieser verhältnismäßig frühen Zeit anzulegen berechtigt ist, beweist das Friedensbild in der National Gallery und beweisen die Jugendbilder, wie die in Berlin und Bremen. Ersteres ist ungefähr gleichzeitig mit dem Münsterschen Bild entstanden, letztere gehen diesem sogar um mehrere Jahre voran.

Am besten tun wir daher, einstweilen zu versuchen, den Namen des Meisters G. V. H. zu ermitteln. Wissen wir erst, wer dies war, und ob er Figuren- oder Landschaftsmaler war, dann können wir im letztern Fall weiter suchen nach dem Urheber der Staffage dieses Bildes.

Der zweite Münstersche ter Borch stellt »die Versammlung der Delegierten des Friedenskongresses zu Münster zur Trauerfeier am Katafalk mit der Steinfigur des verstorbenen spanischen Gesandten Joseph de Bergaigne, Erzbischof von Cambrai, am 24. Oktober 1647« dar. Der Grund, bei diesem Bilde an die Urheberschaft ter Borchs zu denken, lag besonders nahe. Nicht so sehr wegen der falschen Inschrift des Bildes »G. Terburg«, als wegen der großen Ähnlichkeit mit dem Londoner Bild: kommen doch alle Figuren des Münsterschen Bildes von der ersten bis zur letzten auch auf dem Londoner vor. Die einzigen Abweichungen bestehen in der modifizierten Gruppierung und in der Haltung der Hände (der eine stützt sich auf einen Stock statt auf eine Stuhllehne, ein andrer hält einen Hut, statt die Hand zum Schwur zu erheben, ein dritter hält einen Hut statt ein Blatt Papier). Ich brauche dies nicht weiter im einzelnen auszuführen; wer die Abbildungen beider Bilder nebeneinander legt, kann sich sehr leicht selbst überzeugen. Es bleibt nur die Frage zu erörtern übrig: spricht diese Übereinstimmung für oder gegen die Echtheit des Münsterschen Bildes. Hierbei ist vom Londoner Bild auszugehen, dessen Echtheit durch künstlerische Qualität und äußere Beglaubigungen über jeden Zweifel erhaben ist. Dies Bild stellt die Beschwörung des Vertrages durch die Bevollmächtigten der kriegführenden Parteien am 15. Mai 1648 vor, das Münstersche dagegen eine am 24. Oktober des vorangegangenen Jahres stattgefundene Leichenfeier. Ist nun letzteres früher gemalt, dann hätte ter Borch die spätere Darstellung eines weit wichtigeren Begebnisses ebenso gedankenlos aus der früheren erweitert und modifiziert, als er im umgekehrten Fall die ausführlichere Darstellung dieses späteren Ereignisses mechanisch für den früheren Hergang zusammengezogen hätte. Beide Möglichkeiten sind an sich gleich unwahrscheinlich. Es fehlte ter Borch in Wahrheit nicht das Können, beide Begebenheiten in unabhängiger Weise abzubilden!

Zu diesem äußeren Grunde gesellt sich der innere, daß die Malerei nicht ganz auf der hohen Stufe ter Borchscher Kunst steht. Zwar kommt sie ihr näher als die Hauptfiguren des andern Bildes, aber die zur Vollendung nötige ultima lima fehlt dennoch. Die Technik hat die glatte Leere, die den Kopisten verrät. Es würde mich nicht wundern, wenn als solcher sich Gerard Lundens herausstellte, von dem mehrere Kopien nach Schützenbildern bekannt sind, wie die der Nachtwache in der National Gallery und die des Jakob Backer im Amsterdamer Rathaus bei Andreas Achenbach in Düsseldorf. Auch im Museum in Valencia in Spanien befindet sich nach Bredius ein derartiges Bild.

Ein interessantes Werk eines wenig vorkommenden und daher oft verkannten Künstlers ist die Flöhesucherin (Nr. 409a), das als Unbekannter Holländer des 17. Jahrhunderts aufgeführt wird. Diese Frau zeigt die charakteristische Farbengebung des Michael Sweerts, wie besonders der Vergleich mit dem schönen bezeichneten männlichen Bildnis in der Akademie in St. Petersburg lehrt. Während bis vor kurzem unsre Kenntnis dieses Meisters sich auf 2—3 Bilder beschränkte, sind jetzt allmählich 1—1½ Dutzend ans Licht gekommen und darunter mehrere signierte oder auf andere Weise beglaubigte. Da von seiten Dr. Martins ein zusammenfassender Aufsatz über Sweerts zu erwarten ist, werde ich mich hier nicht weiter über den Künstler verbreiten. Ich bemerke nur noch, daß ein Bild im städtischen Museum in Magdeburg, welches ihm zugeschrieben wird, ein Werk des französischen Künstler Lenain und aus dem Oeuvre des Sweerts auszuscheiden ist.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Dülberg, Franz. Frühholländer. VI. Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem. K. Kleinmann & Co.

Esswein, Hermann. Moderne Illustratoren. I. Thomas Theodor Heine. II. Hans Baluschek. München u. Leipzig. R. Piper & Co.

Floerke, Hanns. Der Dichter Arnold Böcklin. München u. Leipzig. Georg Müller.

Floerke, Hanns. Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.—18. Jahrhundert. Mit 4 Bildbeilagen. München u. Leipzig. Georg Müller. M. 7.50.

Frimmel, Theodor v. Blätter für Gemäldekunde. Heft 1—6. Wien. Gerold & Co.

Fünfter Tag der Denkmalpflege. Mainz 26. und 27. September 1904. Stenographischer Bericht mit Unterstützung der Großh. Hessischen Regierung. Berlin. W. Ernst & Sohn.

Hedicke, Robert. Jacques Dubroencq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 30.

Jung, Wilhelm. Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Kern, Joseph. Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Mit 3 Zeichnungen im Text und 14 Tafeln. Leipzig. E. A. Seemann. M. 6.

Kleiber. Angewandte Perspektive. 4. Aufl. Webers Illustrierte Katechismen. Band 137. Leipzig. J. J. Weber. M. 3.

Lafenestre, Georges. L'exposition des primitifs français. Paris. Gazette des Beaux-Arts.

Lorenz, Ludwig. Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.

Maeterlinck, L. Quelques peintures identifiées de l'Epoque de Rubens. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Münsterberg, Oskar. Japanische Kunstgeschichte. I. Braunschweig. George Westermann. M. 9.75.

Pinder, Wilhelm. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Raupp. Malerei. 4. Aufl. Webers Illustrierte Katechismen. Band 133. Leipzig. J. J. Weber. M. 3.

Rossi, Attilio. Santa Maria in Vulturella (Tivoli). Ricerche di Storia e d' Arte. Con 16 tavoli fuori testo. Roma. Ermanno Loescher & Co. L. 8.

Rothes, Walter. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Mit 52 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Schönbrunner, Jos., und Jos. Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Band IX. Lieferung 10, 11. Wien. Ferd. Schenk.

Schweitzer, Hermann. Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br. Sonderabdruck aus »Schauinsland«. Freiburg. Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 2.50.

Stengel, Walter. Gemälde-Solo oder Gemälde-Konzert. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 0.80.

Stevenson, R. A. M. Velasquez. Übersetzt und eingeleitet von Dr. Eberhard Freiherr von Bodenhausen. München. F. Bruckmann. M. 4.

Weber Siegfried. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Wie studiert man Archäologie? Von einem Archäologen. Leipzig. Rossbergsche Verlagsbuchhandlung. M. 0.80.

Witting, Felix. Kirchenbauten der Auvergne. Mit 2 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.